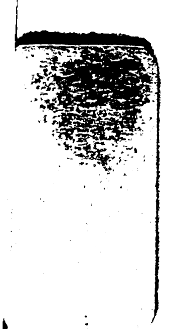
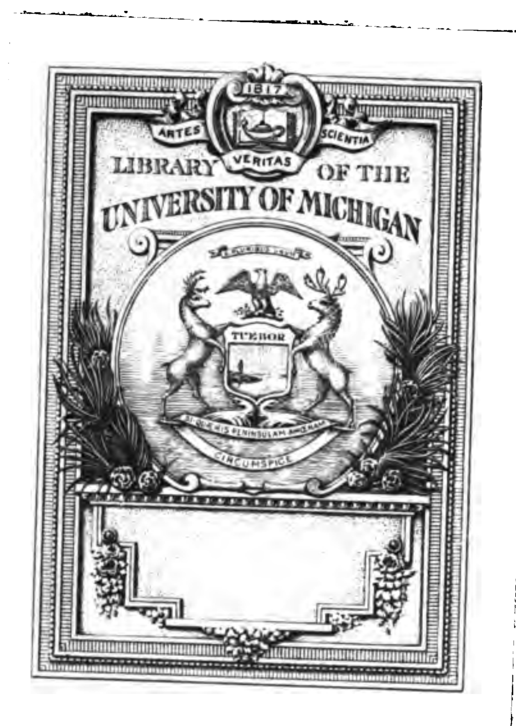
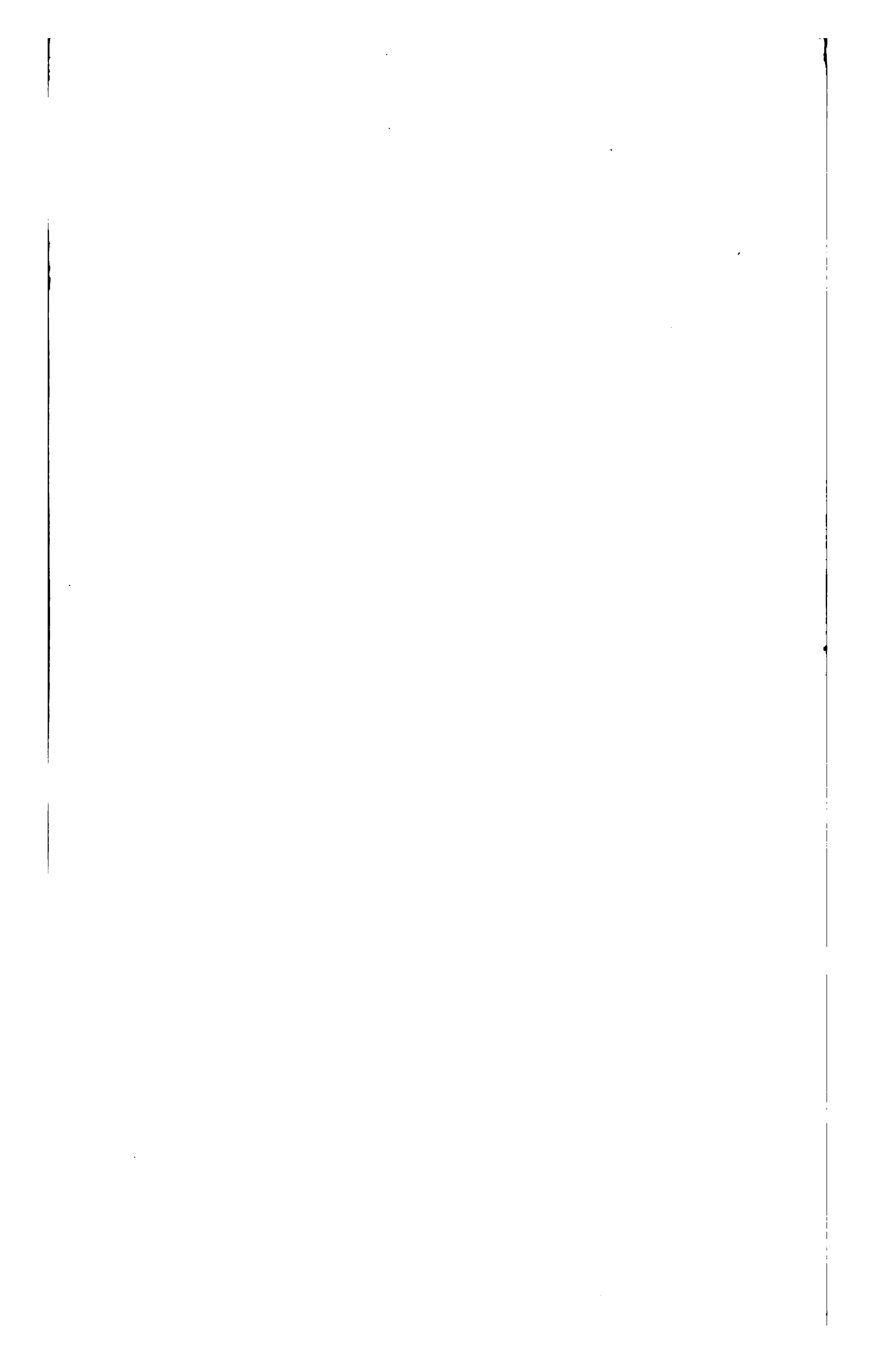
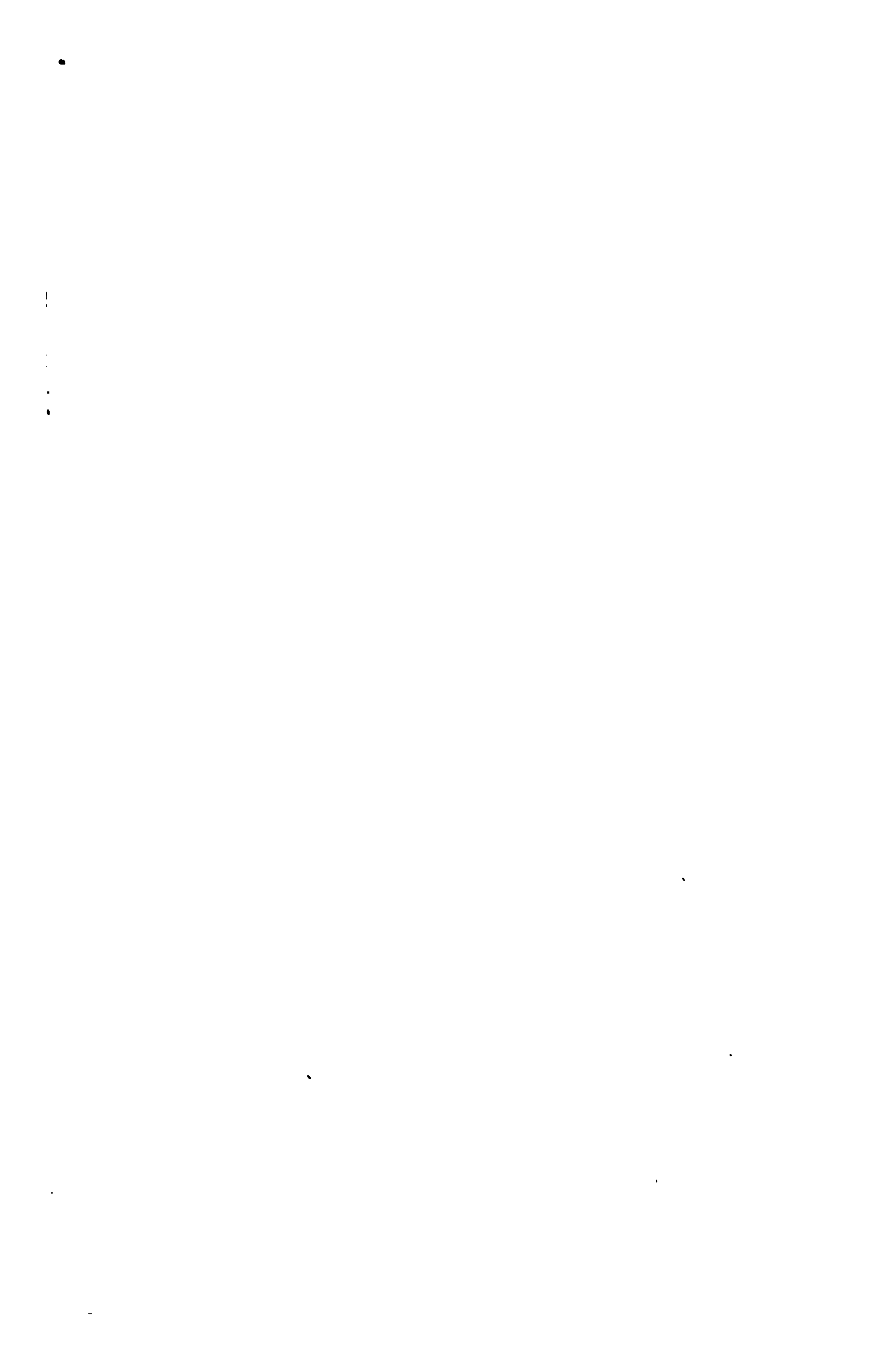



1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE







Georg Wilhelm Friedrich Hegel's

Vorlesungen

über die

Aesthetik.

Herausgegeben

von

D. H. G. Hotho.

Dritter Theil.

Zweite Auflage.

Berlin, 1843.
Verlag von Duncker und Humblot.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel's

Vorlesungen

über die

Aesthetik.

Herausgegeben

von

D. H. G. Hotho.

Dritter Theil.

Zweite Auflage.

Berlin, 1843.
Verlag von Duncker und Humblot.



Georg Wilhelm Friedrich Hegel's

Werke.

Vollständige Ausgabe

durch

einen Verein von Freunden des Verewigten:

D. Ph. Marheineke, D. J. Schulze, D. Ed. Gans,
D. Lp. v. Henning, D. H. Hotho, D. C. Michelet,
D. F. Förster.

Τἀληθὲς ἀεὶ πλεῖστον ἰσχύει λόγου.
Sophocles.

Zehnter Band.

Dritte Abtheilung.

Zweite Auflage.

Berlin, 1843.
Verlag von Duncker und Humblot.

Inhaltsverzeichniss.

Dritter Theil.

Das System der einzelnen Künste.

(Fortsetzung.)

Dritter Abschnitt.

Die romantischen Künste.

Seite.

Zweites Kapitel.

Die Musik.

Drittes Kapitel.

Die Poesie.

Aesthetik.

Dritter Theil.

Das System der einzelnen Künste.

(Fortsetzung.)

Dritter Abschnitt.

Die romantischen Künste.

Dritter Abschnitt.

Die romantischen Künste.

Den allgemeinen Uebergang aus der Skulptur zu den übrigen Künsten hin bringt, wie wir sahen, das in den Inhalt und die künstlerische Darstellungsweise hineinbrechende Princip der Subjektivität hervor. Die Subjektivität ist der Begriff des ideell für sich selbst seyenden, aus der Aeußerlichkeit sich in das innere Daseyn zurückziehenden Geistes, der daher mit seiner Leiblichkeit nicht mehr zu einer trennungslosen Einheit zusammengeht.

Aus diesem Uebergang folgt deshalb sogleich die Auflösung, das Auseinandertreten dessen, was in der substantiellen, objektiven Einheit der Skulptur in dem Brennpunkte ihrer Ruhe, Stille und abschließenden Abrundung enthalten und in einander gefaßt ist. Wir können diese Scheidung nach zwei Seiten betrachten. Denn einerseits schlang die Skulptur, in Rücksicht auf ihren Gehalt, das Substantielle des Geistes mit der noch nicht in sich, als einzelnes Subjekt, reflektirten Individualität unmittelbar zusammen, und machte dadurch eine objektive Einheit in dem Sinne aus, in welchem Objektivität überhaupt das in sich Ewige, Unverrückbare, Wahre, der Willkür und Einzelheit nicht anheimfallende Substantielle bedeutet; andererseits blieb die Skulptur dabei stehn, diesen geistigen Gehalt ganz in die Leiblichkeit als das Belebende und Bedeutende derselben zu ergießen, und somit eine neue objektive Einigung in der Bedeutung des Worts

zu bilden, in welcher Objektivität, im Gegensatz des nur Innerlichen und Objektiven, das äußere reale Daseyn bezeichnet.

Trennen sich nun diese durch die Skulptur zum erstenmal einander gemäß gemachten Seiten, so steht jetzt die in sich zurückgetretene Geistigkeit nicht nur dem Aeußeren überhaupt, der Natur, so wie der eigenen Leiblichkeit des Innern gegenüber, sondern auch im Bereiche des Geistigen selbst ist das Substantielle und Objektive des Geistes, in sofern es nicht mehr in einfacher substantieller Individualität gehalten bleibt, von der lebendigen subjektiven Einzelheit als solcher geschieden, und alle diese bisher in Eins verschmolzenen Momente werden gegeneinander und für sich selber frei, so daß sie nun auch in dieser Freiheit selbst von der Kunst herauszuarbeiten sind.

1) Dem Inhalte nach erhalten wir dadurch auf der einen Seite die Substantialität des Geistigen, die Welt der Wahrheit und Ewigkeit, das Göttliche, das hier aber, dem Princip der Subjektivität gemäß, selber als Subjekt, Persönlichkeit, als sich in seiner unendlichen Geistigkeit wissendes Absolutes, als Gott im Geiste und in der Wahrheit von der Kunst gefaßt und verwirklicht wird. Ihm gegenüber tritt die weltliche und menschliche Subjektivität heraus, die, als mit dem Substantiellen des Geistes nicht mehr in unmittelbarer Einheit, sich nun ihrer ganzen menschlichen Partikularität nach entfalten kann, und die gesammte Menschenbrust und ganze Fülle menschlicher Erscheinung der Kunst zugänglich werden läßt.

Worin nun aber beide Seiten den Punkt ihrer Wiedervereinigung finden, ist das Princip der Subjektivität, welches beiden gemeinsam ist. Das Absolute erscheint deshalb ebensosehr als lebendiges, wirkliches und somit auch menschliches Subjekt, als die menschliche und endliche Subjektivität, als geistige, die absolute Substanz und Wahrheit, den göttlichen Geist in sich lebendig und wirklich macht. Die dadurch gewonnene neue Einheit aber trägt nicht mehr den Charakter jener ersten Unmittel-

barkeit, wie die Skulptur sie darstellt, sondern einer Einigung und Versöhnung, welche sich wesentlich als Vermittelung unterschiedener Seiten zeigt, und ihrem Begriff gemäß, sich nur im Innern und Ideellen vollständig kund zu geben vermag.

Ich habe dieß bereits bei Gelegenheit der allgemeinen Eintheilung unserer gesammten Wissenschaft (1. Abth. Einth. S. 108 ff.) so ausgedrückt, daß wenn das Skulpturideal die in sich gediegene Individualität des Gottes in seiner ihm schlechthin angemessenen Leiblichkeit sinnlich und gegenwärtig hinstelle, diesem Objekt jetzt die Gemeinde als die geistige Reflexion in sich gegenübertrete. Der in sich zurückgenommene Geist aber kann sich die Substanz des Geistigen selbst nur als Geist und somit als Subjekt vorstellen, und erhält daran zugleich das Princip der geistigen Versöhnung der einzelnen Subjektivität mit Gott. Als einzelnes Subjekt jedoch hat der Mensch auch sein zufälliges Naturdaseyn und einen weiteren oder beschränkteren Kreis endlicher Interessen, Bedürfnisse, Zwecke und Leidenschaften, in welchem er sich ebensosehr verselbstständigen und genügen, als denselben in jene Vorstellungen von Gott und die Versöhnung mit Gott versenken kann.

2) Was nun zweitens für die Darstellung die Seite des Aeußern angeht, so wird sie gleichfalls in ihrer Partikularität selbstständig und erhält ein Recht in dieser Selbstständigkeit aufzutreten, indem das Princip der Subjektivität jenes unmittelbare Entsprechen und sich nach allen Theilen und Beziehungen hin vollendete Durchdringen des Innern und Aeußern verbietet. Denn Subjektivität ist hier gerade das für sich seyende, aus seinem realen Daseyn in das Ideelle, in Empfindung, Herz, Gemüth, Betrachtung zurückgekehrte Innere. Dieß Ideelle bringt sich zwar an seiner Außengestalt zur Erscheinung, jedoch in einer Weise, in welcher die Außengestalt selber darthut, sie sey nur das Aeußere eines innerlich für sich seyenden Subjekts. Der in der klassischen Skulptur feste Zusammenhang des Leiblichen und Geistigen ist deshalb nicht zu einer totalen Zusammenhangslosigkeit aufgelöst,

doch so gelockert und lose gemacht, daß beide Seiten, obschon keine ohne die andere ist, in diesem Zusammenhange ihre partikulare Selbstständigkeit gegen einander bewahren, oder doch, wenn eine tiefere Einigung wirklich gelingt, die Geistigkeit als das über seine Verschmelzung mit dem Objektiven und Aeußeren hinausgehende Innere zum wesentlich herausleuchtenden Mittelpunkte wird. Es kommt deshalb, um dieser relativ vermehrten Selbstständigkeit des Objektiven und Realen willen, hier zwar am meisten auch zur Darstellung der äußeren Natur und ihrer selbst vereinzelten partikularsten Gegenstände, doch aller Treue der Auffassung ohnerachtet müssen dieselben in diesem Falle dennoch einen Wiederschein des Geistigen an ihnen offenbar werden lassen, indem sie in der Art ihrer künstlerischen Realisation die Theilnahme des Geistes, die Lebendigkeit der Auffassung, das sich Einleben des Gemüths selbst in dieses letzte Extrem der Aeußerlichkeit, und somit ein Inneres und Ideelles sichtbar machen.

Im Ganzen führt deshalb das Princip der Subjektivität die Nothwendigkeit mit sich, einerseits die unbefangene Einigkeit des Geistes mit seiner Leiblichkeit aufzugeben, und das Leibliche mehr oder weniger negativ zu setzen, um die Innerlichkeit aus dem Aeußeren herauszuheben, andererseits dem Partikularen der Mannigfaltigkeit, Spaltung und Bewegung des Geistigen wie des Sinnlichen einen freien Spielraum zu verschaffen.

3) Dieß neue Princip hat sich drittens nun auch an dem sinnlichen Material geltend zu machen, dessen die Kunst sich zu ihren neuen Darstellungen bedient.

a) Das bisherige Material war das Materielle als solches, die schwere Masse in der Totalität ihres räumlichen Daseyns, so wie in der einfachen Abstraktion der Gestalt als bloßer Gestalt. Tritt nun das subjektive, und zugleich an sich selbst partikularisirte, erfüllte Innere in dieses Material herein, so wird es, um als Inneres herausscheinen zu können, an diesem Material einestheils zwar die räumliche Totalität tilgen, und

sie aus ihrem unmittelbaren Daseyn in entgegengesetzter Weise zu einem vom Geiste hervorgebrachten Schein verwandeln, andererseits aber sowohl in Betreff auf die Gestalt als deren äußere sinnliche Sichtbarkeit die ganze Partikularität des Erscheinens hinzubringen müssen, welche der neue Inhalt erfordert. Im Sinnlichen und Sichtbaren aber hat sich hier die Kunst zunächst noch zu bewegen, weil, dem bisherigen Gange zufolge, das Innere allerdings als Reflexion in sich zu fassen ist, zugleich aber als Zurückgehen seiner in sich aus der Aeußerlichkeit und Leiblichkeit und somit als ein Zusichselberkommen zu erscheinen hat, das sich auf einem ersten Standpunkte nur wieder an dem objektiven Daseyn der Natur und der leiblichen Existenz des Geistigen selber darthun kann.

Die erste unter den romantischen Künsten wird deshalb in der angegebenen Art ihren Inhalt noch in den Formen der äußeren menschlichen Gestalt und der gesammten Naturgebilde überhaupt sichtbar herausstellen, ohne jedoch bei der Sinnlichkeit und Abstraktion der Skulptur stehn zu bleiben. Diese Aufgabe macht den Beruf der Malerei aus.

b) In sofern nun aber in der Malerei nicht wie in der Skulptur die schlechthin vollbrachte Ineinsbildung des Geistigen und Leiblichen den Grundtypus liefert, sondern umgekehrt das Hervorscheinen des in sich koncentrirten Innern, so ergiebt sich überhaupt die räumliche Außengestalt als ein der Subjektivität des Geistes nicht wahrhaft gemäßes Ausdrucksmittel. Die Kunst verläßt deshalb ihre bisherige Gestaltungsweise, und ergreift statt der Figurationen des Räumlichen, die Figurationen des Tons in seinem zeitlichen Klingen und Verklingen; denn der Ton, indem er nur durch das Negativgesetztseyn der räumlichen Materie sein ideelleres zeitliches Daseyn gewinnt, entspricht dem Innern, das sich selbst seiner subjektiven Innerlichkeit nach als Empfindung erfaßt, und jeden Gehalt, wie er in der inneren Bewegung des Herzens und Gemüthes sich geltend macht, in der Bewegung der

Töne ausdrückt. Die zweite Kunst, welche diesem Princip der Darstellung folgt, ist die Musik.

c) Dadurch stellt sich jedoch die Musik wiederum nur auf die entgegengesetzte Seite, und hält, den bildenden Künsten gegenüber, sowohl in Rücksicht auf ihren Inhalt als auch in Betreff des sinnlichen Materials und der Ausdrucksweise an der Gestaltlosigkeit des Innern fest. Die Kunst aber hat der Totalität ihres Begriffs gemäß nicht nur das Innere, sondern ebensosehr die Erscheinung und Wirklichkeit desselben in seiner äußeren Realität vor die Anschauung zu bringen. Wenn nun die Kunst aber das wirkliche Hineinbilden in die wirkliche und damit sichtbare Form der Objektivität verlassen und sich zum Elemente der Innerlichkeit herübergewendet hat, so kann die Objektivität, der sie sich von Neuem zukehrt, nicht mehr die reale, sondern eine bloß vorgestellte und für die innere Anschauung, Vorstellung und Empfindung gestaltete Aeußerlichkeit seyn, deren Darstellung, als Mittheilung des in seinem eigenen Bereiche schaffenden Geistes an den Geist, das sinnliche Material seiner Kundgebung nur als bloßes Mittheilungsmittel gebrauchen, und deshalb zu einem für sich bedeutungslosen Zeichen heruntersetzen muß. Die Poesie, die Kunst der Rede, welche sich auf diesen Standpunkt stellt, und wie der Geist sonst schon durch die Sprache, was er in sich trägt, dem Geiste verständlich macht, so nun auch ihre Kunstproduktionen der sich zu einem selbst künstlerischen Organe ausbildenden Sprache einverleibt, ist zugleich, weil sie die Totalität des Geistes in ihrem Elemente entfalten kann, die allgemeine Kunst, die allen Kunstformen gleichmäßig angehört, und nur da ausbleibt, wo der sich in seinem höchsten Gehalte noch unklare Geist seiner eigenen Ahnungen sich nur in Form und Gestalt des ihm selbst Aeußeren und Anderen bewußt zu werden vermag.

Erstes Kapitel.

Die Malerei.

Der gemäßeste Gegenstand der Skulptur ist das ruhige substantielle Versenktseyn des Charakters in sich, dessen geistige Individualität ganz in das leibliche Daseyn zu vollständiger Durchdringung herausgeht, und das sinnliche Material, das diese Verkörperung des Geistes darstellt, nur nach Seiten der Gestalt als solcher dem Geiste adäquat macht. Der Punkt der inneren Subjektivität, die Lebendigkeit des Gemüths, die Seele der eigensten Empfindung hat die blicklose Gestalt weder zur Koncentration des Innern zusammengefaßt, noch zur geistigen Bewegung, zur Unterscheidung vom Aeußern und zur innern Unterscheidung aus einander getrieben. Dieß ist der Grund, weshalb uns die Skulpturwerke der Alten zum Theil kalt lassen. Wir verweilen nicht lange dabei, oder unser Verweilen wird zu einem mehr gelehrten Studium der feinen Unterschiede der Gestalt und ihrer einzelnen Formen. Man kann es den Menschen nicht übel nehmen, wenn sie für die hohen Skulpturwerke nicht das hohe Interesse zeigen, das dieselben verdienen. Denn wir müssen es erst lernen, sie zu schätzen; sogleich werden wir entweder nicht angezogen, oder der allgemeine Charakter des Ganzen ergiebt sich bald, und für das Nähere müssen wir uns dann erst nach dem umsehen, was ein weiteres Interesse giebt. Ein Genuß aber, der erst aus Studium, Nachdenken, gelehrter Kenntniß und vielfachem

Beobachten hervorgehn kann, ist nicht der unmittelbare Zweck der Kunst. Und was selbst bei einem auf diesen Umwegen erworbenen Genuß immer noch in den alten Skulpturwerken unbefriedigt bleibt, ist die Forderung, daß ein Charakter sich entwickele, zur Thätigkeit und Handlung nach Außen, zur Besonderung und Vertiefung des Innern übergehe. Einheimischer wird uns deshalb sogleich bei der Malerei. In ihr nämlich bricht sich das Princip der endlichen und in sich unendlichen Subjektivität, das Princip unseres eigenen Daseyns und Lebens zum erstenmal Bahn, und wir sehn in ihren Gebilden das, was in uns selber wirkt und thätig ist.

Der Gott der Skulptur bleibt der Anschauung als bloßes Objekt gegenüber, in der Malerei dagegen erscheint das Göttliche an sich selber als geistiges lebendiges Subjekt, das in die Gemeinde herübertritt und jedem Einzelnen die Möglichkeit giebt, sich mit ihm in geistige Gemeinschaft und Vermittlung zu setzen. Das Substantielle ist dadurch nicht, wie in der Skulptur, ein in sich beharrendes, erstarrtes Individuum, sondern in die Gemeinde selbst herübergetragen und besondert.

Dasselbe Princip unterscheidet nun auch ebensosehr das Subjekt von seiner eigenen Leiblichkeit und äußeren Umgebung überhaupt, als es auch das Innere mit derselben in Vermittelung bringt. In den Kreis dieser subjektiven Besonderung als Verselbstständigung des Menschen gegen Gott, Natur, innere und äußere Existenz anderer Individuen, so wie umgekehrt als innigste Beziehung und festes Verhältniß Gottes zur Gemeinde, und des partikularen Menschen zu Gott, Naturumgebung und den unendlich vielfachen Bedürfnissen, Zwecken, Leidenschaften, Handlungen und Thätigkeiten des menschlichen Daseyns, fällt die ganze Bewegung und Lebendigkeit, welche die Skulptur, sowohl ihrem Inhalt als auch ihren Ausdrucksmitteln nach, vermissen läßt, und führt eine unermeßliche Fülle des Stoffs und breite Mannigfaltigkeit der Darstellungsweise, die bisher gefehlt hatte, neu in

die Kunst herein. So ist das Princip der Subjektivität auf der einen Seite der Grund der Besonderung, auf der anderen aber ebenso das Vermittelnde und Zusammenfassende, so daß die Malerei nun auch das in ein und demselben Kunstwerke vereinigt, was bis jetzt zweien verschiedenen Künsten zufiel; die äußere Umgebung, welche die Architektur künstlerisch behandelte, und die an sich selbst geistige Gestalt, die von der Skulptur erarbeitet wurde. Die Malerei stellt ihre Figuren in eine von ihr selbst in dem gleichen Sinn erfundene äußere Natur oder architektonische Umgebung hinein, und weiß dieß Aeußerliche durch Gemüth und Seele der Auffassung ebensosehr zu einer zugleich subjektiven Abspiegelung zu machen, als sie es mit dem Geist der sich darin bewegenden Gestalten in Verhältniß und Einklang zu setzen versteht.

Dieß wäre das Princip für das Neue, was die Malerei zu der bisherigen Darstellungsweise der Kunst herzubringt.

Fragen wir jetzt nach dem Gange, den wir uns für die bestimmtere Betrachtung vorzuschreiben haben, so will ich hier folgende Eintheilung feststellen.

Erstens müssen wir uns wiederum nach dem allgemeinen Charakter umsehen, den die Malerei ihrem Begriff nach in Rücksicht auf ihren specifischen Inhalt, so wie in Betreff auf das mit diesem Gehalt zusammenstimmende Material, und die dadurch bedingte künstlerische Behandlung anzunehmen hat.

Zweitens sind sodann die besonderen Bestimmungen zu entwickeln, welche in dem Principe des Inhalts und der Darstellung liegen, und den entsprechenden Gegenstand der Malerei, sowie die Auffassungsweisen, Komposition und das malerische Kolorit fester begränzen.

Drittens vereinzelt sich durch solche Besonderungen die Malerei zu verschiedenen Schulen, welche, wie in den übrigen Künsten, so auch hier ihre historischen Entwickelungsstufen haben.

1. Allgemeiner Charakter der Malerei.

Wenn ich als das wesentliche Princip der Malerei die innere Subjektivität in ihrer Himmel und Erde umfassenden Lebendigkeit der Empfindung, Vorstellung und Handlung, in der Mannigfaltigkeit der Situationen und äußeren Erscheinungsweisen im Leiblichen angegeben, und den Mittelpunkt der Malerei dadurch in die romantische, christliche Kunst hineinverlegt habe, so kann jedem sogleich die Instanz einfallen, daß nicht nur bei den Alten vortreffliche Maler zu finden sind, welche in dieser Kunst ebenso hoch als in der Skulptur, d. h. auf der höchsten Stufe standen, sondern daß auch andere Völker, wie die Chinesen, Inder, Aegypter u. s. f. sich nach Seiten der Malerei hin Ruhm erworben haben. Allerdings ist die Malerei durch die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, die sie ergreifen, und der Art, in welcher sie dieselben ausführen kann, auch in ihrer Verbreitung über verschiedene Völker weniger beschränkt; dieß macht aber nicht den Punkt aus, auf den es ankommt. Sehen wir nur auf das Empirische, so ist dieß und jenes in dieser und jener Art von diesen und anderen Nationen in den verschiedensten Zeiten producirt worden, die tiefere Frage jedoch geht auf das Princip der Malerei, auf die Untersuchung ihrer Darstellungsmittel, und dadurch auf die Feststellung desjenigen Inhalts, der durch seine Natur selbst mit dem Princip gerade der malerischen Form und Darstellungsweise übereinstimmt, so daß diese Form die schlechthin entsprechende dieses Inhalts wird. — Wir haben von der Malerei der Alten nur wenige Ueberbleibsel, Gemälde, denen man es ansieht, daß sie weder zu den vortrefflichsten des Alterthums gehören, noch von den berühmtesten Meistern ihrer Zeit gemacht seyn können. Wenigstens ist das, was man in Privathäusern der Alten durch Ausgrabungen gefunden hat, von dieser Art. Dennoch müssen wir die Zierlichkeit des Geschmacks, das Passende der Gegenstände, die Deutlichkeit der Gruppirung, sowie die Leichtigkeit der Ausführung und Frische des Kolorits

bewundern, Vorzüge, die gewiß noch in einem weit höheren Grade den ursprünglichen Vorbildern eigen waren, nach welchen z. B. die Wandgemälde in dem sogenannten Hause des Tragödiendichters zu Pompeji gearbeitet worden sind. Von namhaften Meistern ist leider nichts auf uns gekommen. Wie vortrefflich nun aber auch diese ursprünglicheren Gemälde gewesen seyn mögen, so steht dennoch zu behaupten, daß die Alten bei der unerreichbaren Schönheit ihrer Skulpturen die Malerei nicht zu dem Grade der eigentlich malerischen Ausbildung bringen konnten, welchen dieselbe in der christlichen Zeit des Mittelalters und vornehmlich des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts gewonnen hat. Dieß Zurückbleiben der Malerei hinter der Skulptur ist bei den Alten an und für sich zu präsumiren, weil der eigentlichste Kern der griechischen Anschauung mehr als mit jeder anderen Kunst gerade mit dem Princip dessen zusammenstimmt, was die Skulptur irgend zu leisten im Stande ist. In der Kunst aber läßt sich der geistige Gehalt nicht von der Darstellungsweise abscheiden. Fragen wir in dieser Rücksicht, weshalb die Malerei erst durch den Inhalt der romantischen Kunstform zu ihrer eigenthümlichen Höhe emporgebracht sey, so ist eben die Innigkeit der Empfindung, die Seeligkeit und der Schmerz des Gemüths dieser tiefere, eine geistige Beseelung fordernde Gehalt, welcher der höheren malerischen Kunstvollkommenheit den Weg gebahnt und dieselbe nothwendig gemacht hat.

Ich will als Beispiel in dieser Rücksicht nur an das wieder erinnern, was Raoul-Rochette von der Auffassung der Isis, die den Horus auf den Knieen hält, anführt. Im Allgemeinen ist das Sujet hier dasselbe mit dem Gegenstande christlicher Madonnenbilder; eine göttliche Mutter mit ihrem Kinde. Der Unterschied aber der Auffassung und Darstellung dessen, was in diesem Gegenstande liegt, ist ungeheuer. Die ägyptische Isis, welche in Basreliefs in solcher Situation vorkommt, hat nichts Mütterliches, keine Zärtlichkeit, keinen Zug der Seele und Empfindung, wie sie doch selbst den steiferen byzantinischen

Madonnenbildern nicht gänzlich fehlt. Was hat nun nicht gar Raphael, oder irgend ein anderer der großen italienischen Meister aus der Madonna und dem Christuskinde gemacht. Welche Tiefe der Empfindung, welch geistiges Leben, welche Innigkeit und Fülle, welche Hoheit oder Lieblichkeit, welch menschliches und doch ganz von göttlichem Geiste durchdrungenes Gemüth spricht uns aus jedem Zuge an. Und in wie unendlich mannigfaltigen Formen und Situationen ist dieser eine Gegenstand oft von den gleichen Meistern und mehr noch von verschiedenen Künstlern dargestellt worden. Die Mutter, die reine Jungfrau, die körperliche, die geistige Schönheit, Hoheit, Liebreiz, alles dieß und bei weitem mehr ist abwechselnd als Hauptcharakter des Ausdrucks herausgehoben. Ueberall aber ist es nicht die sinnliche Schönheit der Formen, sondern die geistige Beseelung, durch welche die Meisterschaft sich kund giebt und auch zur Meisterschaft der Darstellung führt. — Nun hat zwar die griechische Kunst die ägyptische weit überflügelt, und auch den Ausdruck des menschlichen Innern sich zum Gegenstande gemacht, aber die Innigkeit und Tiefe der Empfindung, welche in der christlichen Ausdrucksweise liegt, war sie doch nicht zu erreichen im Stande, und strebte auch, ihrem ganzen Charakter nach, gar nicht dieser Art der Beseelung zu. Der schon öfter von mir angeführte Faun z. B., der den jungen Bacchus auf den Armen hält, ist von höchster Lieblichkeit und Liebenswürdigkeit. Ebenso die Nymphen, die den Bacchus pflegen, eine Situation, welche eine kleine Gemme in schönster Gruppirung darstellt. Hier haben wir die ähnliche Empfindung unbefangener, begierdeloser, sehnsuchtsloser Liebe zum Kinde, aber selbst abgesehen von dem Mütterlichen, hat der Ausdruck dennoch die innere Seele, die Tiefe des Gemüths, welcher wir in christlichen Gemälden begegnen, in keiner Weise. Die Alten mögen zwar Portraits vortrefflich gemalt haben, aber weder ihre Auffassung der Naturdinge, noch ihre Anschauung von menschlichen und göttlichen Zuständen ist der Art gewesen, daß in Betreff

der Malerei eine so innige Begeistigung, als in der christlichen Malerei, könnte zum Ausdruck gekommen seyn.

Daß aber die Malerei diese subjektivere Art der Beseelung fordern muß, liegt schon in ihrem Material. Ihr sinnliches Element nämlich, in welchem sie sich bewegt, ist die Verbreitung in die Fläche, und das Gestalten durch die Besonderung der Farben, wodurch die Form der Gegenständlichkeit, wie sie für die Anschauung ist, zu einem vom Geist an die Stelle der realen Gestalt selbst gesetzten künstlerischen Scheine verwandelt wird. Im Principe dieses Materials liegt es, daß das Aeußerliche nicht mehr für sich in seinem, wenn auch von Geistigem beseelten, wirklichen Daseyn letzte Gültigkeit behalten soll, sondern in dieser Realität gerade zu einem bloßen Scheinen des innern Geistes herabgebracht werden muß, der sich für sich als Geistiges anschauen will. Einen anderen Sinn, wenn wir die Sache tiefer fassen, hat dieser Fortgang von der totalen Skulpturgestalt her nicht. Es ist das Innere des Geistes, das sich im Widerschein der Aeußerlichkeit als Inneres auszudrücken unternimmt. Ebenso führt dann zweitens die Fläche, auf welcher die Malerei ihre Gegenstände erscheinen macht, schon für sich zu Umgebungen, Bezüglichkeiten, Verhältnissen hinaus, und die Farbe fordert als Besonderung des Scheinens nun auch eine Besonderheit des Innern, welche erst durch Bestimmtheit des Ausdrucks, der Situation und Handlung klar werden kann, und deshalb unmittelbar Mannigfaltigkeit, Bewegung und partikulares inneres und äußeres Leben erheischt. Dieß Princip der Innerlichkeit als solcher, welche zugleich in ihrem wirklichen Erscheinen mit der Vielgestaltigkeit des äußeren Daseyns verknüpft ist, und sich aus dieser partikularen Existenz heraus als in sich gesammeltes Fürsichseyn zu erkennen giebt, haben wir aber als das Princip der romantischen Kunstform gesehen, in deren Gehalt und Darstellungsart deshalb das Element der Malerei einzig und allein seinen

schlechthin entsprechenden Gegenstand hat. Umgekehrt können wir gleichfalls sagen, die romantische Kunst, wenn sie zu Kunstwerken fortgehn wolle, müsse sich ein Material suchen, das mit ihrem Inhalte zusammenfalle, und finde dasselbe zunächst in der Malerei, welche deshalb in allen übrigen Gegenständen und Auffassungen mehr oder weniger formell bleibt. Wenn es daher außer der christlichen Malerei auch eine orientalische, griechische und römische giebt, so bleibt dennoch die Ausbildung, welche diese Kunst innerhalb der Gränzen des Romantischen gewonnen hat, ihr eigentlicher Mittelpunkt, und wir können von orientalischer und griechischer Malerei nur so sprechen, wie wir auch in der Skulptur, die im klassischen Ideal wurzelte und mit der Darstellung desselben ihre wahre Höhe erreichte, von einer christlichen Skulptur zu reden hatten, d. h. wir müssen zugestehen, daß die Malerei erst im Stoffe der romantischen Kunstform den Inhalt erfaßt, der ihren Mitteln und Formen vollständig zusagt, und deshalb auch in Behandlung solcher Gegenstände erst ihre Mittel nach allen Seiten gebrauchen und erschöpfen lernt.

Verfolgen wir diesen Punkt zunächst ganz im Allgemeinen, so ergiebt sich daraus für den Inhalt, das Material und die künstlerische Behandlungsweise der Malerei Folgendes.

a) Die Hauptbestimmung, sahen wir, ist für den Inhalt des Malerischen die für sich seyende Subjektivität.

α. Dadurch kann nun weder nach Seiten des Innern die Individualität ganz in das Substantielle eingehn, sondern muß im Gegentheil zeigen, wie sie jeden Gehalt in sich als dieses Subjekt enthält und in demselben sich, ihr Inneres, die eigene Lebendigkeit ihres Vorstellens und Empfindens hat und ausdrückt, noch kann die äußere Gestalt schlechthin, wie in der Skulptur, von der inneren Individualität beherrscht erscheinen. Denn die Subjektivität, obschon sie das Aeußere als die ihr zugehörige Objektivität durchdringt, ist dennoch zugleich aus dem Objektiven in sich zurückgehende Identität, welche durch diese Beschlossenheit

in sich gegen das Aeußerliche gleichgültig wird und dasselbe frei läßt. Wie deshalb in der geistigen Seite des Inhalts das Einzelne der Subjektivität nicht mit der Substanz und Allgemeinheit unmittelbar in Einheit gesetzt, sondern zur Spitze des Fürsichseyns in sich reflektirt ist, so wird nun auch im Aeußeren der Gestalt die Besonderheit und Allgemeinheit derselben aus jener plastischen Vereinigung zum Vorwalten des Einzelnen und somit Zufälligeren und Gleichgültigeren in der Weise fortgehn, in welcher dieß auch sonst schon in der empirischen Wirklichkeit der herrschende Charakter aller Erscheinungen ist.

β) Ein zweiter Punkt bezieht sich auf die Ausdehnung, welche die Malerei durch ihr Princip in Rücksicht auf die darzustellenden Gegenstände erhält.

Die freie Subjektivität läßt einer Seits der gesammten Breite der Naturdinge und allen Sphären der menschlichen Wirklichkeit ihr selbstständiges Daseyn, anderer Seits aber kann sie sich in alles Besondere hineinbegeben, und es zum Inhalt des Innern machen, ja erst in diesem Verflochtenseyn mit der konkreten Wirklichkeit erweist sie sich selbst als konkret und lebendig. Dadurch wird es dem Maler möglich, eine Fülle von Gegenständen in das Gebiet seiner Darstellungen hineinzunehmen, welche der Skulptur unzugänglich bleiben. Der ganze Kreis des Religiösen, die Vorstellungen von Himmel und Hölle, die Geschichte Christi, der Jünger, Heiligen u. s. f., die äußere Natur, das Menschliche bis zu dem Vorüberfliehendsten in Situationen und Charakteren, alles und jedes kann hier Platz gewinnen. Denn zur Subjektivität gehört auch das Besondere, Willkürliche und Zufällige des Interesses und Bedürfnisses, das sich deshalb gleichfalls zur Auffassung hervordrängt.

γ) Hiemit hängt die dritte Seite zusammen, daß die Malerei das Gemüth zum Inhalt ihrer Darstellungen ergreift. Was im Gemüth lebt, ist nämlich in subjektiver Weise vorhanden, wenn es seinem Gehalt nach auch das Objektive und Absolute

als solches ist. Denn die Empfindung des Gemüths kann zwar zu ihrem Inhalte das Allgemeine haben, das jedoch als Empfindung nicht die Form dieser Allgemeinheit beibehält, sondern so erscheint, wie ich, als dieses bestimmte Subjekt, mich darin weiß und empfinde. Um objektiven Gehalt in seiner Objektivität herauszustellen, muß ich mich selbst vergessen. So bringt die Malerei allerdings das Innere in Form äußerer Gegenständlichkeit vor die Anschauung, aber ihr eigentlicher Inhalt, den sie ausdrückt, ist die empfindende Subjektivität; weshalb sie denn auch nach der Seite der Form nicht so bestimmte Anschauungen des Göttlichen z. B. als die Skulptur zu liefern vermag, sondern nur unbestimmtere Vorstellungen, die in die Empfindung fallen. Dem scheint zwar der Umstand zu widersprechen, daß wir auch die äußere Umgebung des Menschen, Gebirge, Thäler, Wiesen, Bäche, Bäume, Gesträuch, Schiffe, das Meer, Wolken und Himmel, Gebäude, Zimmer u. s. f. vielfach von den berühmtesten Malern zum Gegenstande von Gemälden vorzugsweise ausgewählt sehen, doch was in solchen Kunstwerken den Kern ihres Inhaltes ausmacht, sind nicht diese Gegenstände selbst, sondern die Lebendigkeit und Seele der subjektiven Auffassung und Ausführung, das Gemüth des Künstlers, das sich in seinem Werke abspiegelt, und nicht nur ein bloßes Abbild äußerer Objekte, sondern zugleich sich selbst und sein Inneres liefert. Gerade dadurch erweisen sich die Gegenstände in der Malerei auch nach dieser Seite als gleichgültiger, weil das Subjektive an ihnen anfängt als Hauptsache hervorzustechen. In dieser Wendung gegen das Gemüth, das bei Gegenständen der äußern Natur oft nur ein allgemeiner Klang der Stimmung seyn kann, die hervorgebracht wird, unterscheidet sich die Malerei am meisten von Skulptur und Architektur, indem sie mehr in die Nähe der Musik tritt und aus der bildenden Kunst her den Uebergang zu der tönenden macht.

b) Das sinnliche Material nun zweitens der Malerei, im Unterschiede von der Skulptur, habe ich bereits mehrfach dem

allgemeinsten Grundzuge nach angegeben, so daß ich hier nur den näheren Zusammenhang berühren will, in welchem dieß Material mit dem geistigen Inhalt steht, den es vorzugsweise zur Darstellung zur bringen hat.

a) Das Nächste, was in dieser Rücksicht muß in Betracht gezogen werden, ist der Umstand, daß die Malerei die räumliche Totalität der drei Dimensionen zusammenzieht. Die vollständige Koncentration wäre die in den Punkt, als Aufhebung des Nebeneinander überhaupt, und als Unruhe in sich dieses Aufhebens, wie sie dem Zeitpunkt zukommt. Zu dieser konsequent durchgeführten Negation aber geht erst die Musik fort. Die Malerei dagegen läßt das Räumliche noch bestehen, und tilgt nur eine der drei Dimensionen, so daß sie die Fläche zum Element ihrer Darstellung macht. Dieß Vermindern der drei Dimensionen zur Ebene liegt in dem Princip des Innerlichwerdens, das sich am Räumlichen als Innerlichkeit nur dadurch hervorthun kann, daß es die Totalität der Aeußerlichkeit nicht bestehn läßt, sondern sie beschränkt.

Gewöhnlich ist man geneigt zu meinen, diese Reduktion sey eine Willkür der Malerei, durch welche ihr ein Mangel anklebe. Denn sie wolle ja doch Naturgegenstände in deren ganzen Realität oder geistige Vorstellungen und Empfindungen vermittelst des menschlichen Körpers und dessen Gebehrden anschaulich machen, für diesen Zweck aber sey die Fläche unzureichend und bleibe hinter der Natur zurück, welche in ganz anderer Vollständigkeit auftrete.

aa) Allerdings ist die Malerei in Rücksicht auf das materiell Räumliche noch abstrakter, als die Skulptur, aber diese Abstraktion, weit entfernt eine bloß willkürliche Beschränkung oder menschliche Ungeschicklichkeit, der Natur und ihren Produktionen gegenüber, zu seyn, macht gerade den nothwendigen Fortgang von der Skulptur her aus. Schon die Skulptur war nicht ein Nachbilden bloß des natürlichen, leiblichen Daseyns, sondern ein Reproduciren aus dem Geist, und streifte deshalb von der Gestalt

alle die Seiten der gewöhnlichen Naturexistenz ab, welche dem bestimmten darzustellenden Inhalt nicht entsprachen. Dieß betraf in der Skulptur die Partikularität der Färbung, so daß nur die Abstraktion der sinnlichen Gestalt übrig blieb. In der Malerei tritt nun das Entgegengesetzte ein, denn ihr Inhalt ist die geistige Innerlichkeit, die nur im Aeußeren kann zum Vorschein kommen, als aus demselben in sich hineingehend. So arbeitet die Malerei zwar auch für die Anschauung, doch in einer Weise, in welcher das Objektive, das sie darstellt, nicht ein wirkliches totales, räumliches Naturdaseyn bleibt, sondern zu einem Widerschein des Geistes wird, in welchem er seine Geistigkeit nur insofern offenbar macht, als er das reale Daseyn aufhebt, und es zu einem bloßen Scheinen im Geistigen für's Geistige umschafft.

ββ) Dadurch muß hier die Malerei der räumlichen Totalität Abbruch thun, und braucht nicht etwa nur aus Beschränktheit der menschlichen Natur auf diese Vollständigkeit Verzicht zu leisten. Indem nämlich der Gegenstand der Malerei seinem räumlichen Daseyn nach nur ein Scheinen des geistigen Innern ist, das die Kunst für den Geist darstellt, löst sich die Selbstständigkeit der wirklichen, räumlich vorhandenen Existenz auf, und erhält eine weit engere Beziehung auf den Zuschauer, als beim Skulpturwerk. Die Statue ist für sich überwiegend selbstständig, unbekümmert um den Beschauer, der sich hinstellen kann wohin er will; sein Standpunkt, seine Bewegungen, sein Umhergehn ist für das Kunstwerk etwas Gleichgültiges. Soll diese Selbstständigkeit noch bewahrt seyn, so muß das Skulpturbild nun auch dem Zuschauer auf jedem Standpunkte etwas geben können. Bewahrt aber muß dies Fürsichseyn des Werks in der Skulptur bleiben, weil sein Inhalt das außerlich und innerlich auf sich Beruhende, Abgeschlossene und Objektive ist. In der Malerei dagegen, deren Gehalt die Subjektivität, und zwar die in sich zugleich partikularisirte Innerlichkeit ausmacht, hat eben auch diese Seite der Entzweiung im Kunstwerk als Gegenstand

und Zuschauer hervorzutreten, doch sich unmittelbar dadurch aufzulösen, daß das Werk, als das Subjektive darstellend, nun auch seiner ganzen Darstellungsweise nach die Bestimmung herauskehrt, wesentlich nur für das Subjekt, für den Beschauer und nicht selbstständig für sich dazuseyn. Der Zuschauer ist gleichsam von Anfang an mit dabei, mit eingerechnet, und das Kunstwerk nur für diesen festen Punkt des Subjekts. Für diese Beziehung auf die Anschauung und deren geistigen Reflex aber ist das bloße Scheinen der Realität genug, und die wirkliche Totalität des Raums sogar störend, weil dann die angeschauten Objekte für sich selbst ein Daseyn behalten, und nicht nur durch den Geist für seine eigene Anschauung darstellig gemacht erscheinen. Die Natur vermag deshalb ihre Gebilde nicht auf eine Ebene zu reduciren, denn ihre Gegenstände haben und sollen zugleich ein reales Fürsichseyn haben; in der Malerei jedoch liegt die Befriedigung nicht im wirklichen Seyn, sondern in dem bloß theoretischen Interesse an dem äußerlichen Widerscheinen des Innern, und sie entfernt damit alle Bedürftigkeit und Anstalt zu einer räumlichen, totalen Realität und Organisation.

γγ) Mit dieser Reduktion auf die Fläche hängt nun auch drittens der Umstand zusammen, daß die Malerei zur Architektur nur in einem entfernteren Bezuge steht als die Skulptur. Denn Skulpturwerke, selbst wenn sie selbstständig für sich auf öffentlichen Plätzen oder in Gärten aufgestellt werden, bedürfen immer eines architektonisch behandelten Postamentes, während in Zimmern, Vorplätzen, Hallen u. s. f. entweder die Baukunst nur als Umgebung der Statuen dient, oder umgekehrt Skulpturbilder als Ausschmückung von Gebäuden gebraucht werden, und zwischen beiden dadurch ein engerer Zusammenhang stattfindet. Die Malerei dagegen, sey es in eingeschlossenen Zimmern, oder in offenen Hallen und im Freien, beschränkt sich auf die Wand. Sie hat ursprünglich nur die Bestimmung, leere Wandflächen auszufüllen. Diesem Berufe genügt sie hauptsächlich bei den

Alten, welche die Wände der Tempel und später auch der Privatwohnungen in solcher Weise verzierten. Die gothische Baukunst, deren Hauptaufgabe die Umschließung in den grandiosesten Verhältnissen ist, bietet zwar noch größere Flächen, ja die immensesten, welche zu denken sind, doch tritt bei ihr sowohl für das Aeußere als auch für das Innere der Gebäude die Malerei nur in den früheren Mosaiken als Ausschmückung leerer Flächen ein; die spätere Architektur des vierzehnten Jahrhunderts besonders füllt im Gegentheil ihre ungeheuren Wandungen in einer selbst architektonischen Weise aus, wovon die Hauptfaçade des Straßburger Münsters das großartigste Beispiel liefert. Hier sind die leeren Flächen außer den Eingangsthüren, der Rose und den Fenstern durch die über die Mauern hingezogenen fensterartigen Verzierungen, so wie durch Figuren mit vieler Zierlichkeit und Mannigfaltigkeit ausgeschmückt, so daß es dazu keiner Malereien mehr bedarf. Für die religiöse Architektur tritt daher die Malerei vornehmlich erst in Gebäuden wieder auf, welche sich dem Typus der alten Baukunst zu nähern anfangen. Im Ganzen jedoch trennt sich die christliche religiöse Malerei auch von der Baukunst ab, und verselbstständigt ihre Werke, wie z. B. in großen Altargemälden, in Kapellen oder auf Hochaltären. Zwar muß auch hier das Gemälde in Bezug auf den Charakter des Orts bleiben, für welchen es bestimmt ist, im Uebrigen aber hat es seine Bestimmung nicht nur in der Ausfüllung von Wandflächen, sondern ist seiner selbst willen wie ein Skulpturwerk da. Endlich wird die Malerei zur Auszierung von Sälen und Zimmern in öffentlichen Gebäuden, Rathhäusern, Palästen, Privatwohnungen u. s. w. gebraucht, wodurch sie sich wieder enger mit der Architektur verbindet, eine Verbindung, durch welche jedoch ihre Selbstständigkeit als freie Kunst nicht verloren gehn darf.

β) Die weitere Nothwendigkeit nun aber für die Aufhebung der Raumdimensionen in der Malerei zur Fläche bezieht sich darauf, daß die Malerei die zugleich in sich besonderte, und

dadurch an mannigfaltigen Partikularitäten reiche Innerlichkeit auszudrücken den Beruf hat. Die bloße Beschränkung auf die räumlichen Formen der Gestalt, mit denen sich die Skulptur begnügen kann, löst sich deshalb in der reicheren Kunst auf, denn die Raumformen sind das Abstrakteste in der Natur, und es muß jetzt nach partikularen Unterschieden, in sofern ein in sich mannigfaltigeres Material gefordert ist, gegriffen werden. Zum Princip der Darstellung im Räumlichen tritt daher die physikalisch specieller bestimmte Materie hinzu, deren Unterschiede, wenn sie für das Kunstwerk als die wesentlichen erscheinen sollen, dieß an der totalen Räumlichkeit, die nicht mehr das letzte Darstellungsmittel bleibt, selber zeigen, und der Vollständigkeit der Raumdimensionen Abbruch thun müssen, um das Erscheinen des Physikalischen herauszuheben. Denn die Dimensionen sind in der Malerei nicht durch sich selbst in ihrer eigentlichen Realität da, sondern werden nur durch dieß Physikalische scheinbar und sichtbar gemacht. —

aa) Fragen wir nun, welcher Art das physikalische Element sey, dessen sich die Malerei bedient, so ist dasselbe das Licht, als das allgemeine Sichtbarmachen der Gegenständlichkeit überhaupt.

Das bisherige sinnliche, konkrete Material der Architektur war die widerstandleistende, schwere Materie, welche besonders in der Baukunst gerade diesen Charakter der schweren Materie als drückender, lastender, tragender und getragener u. s. f. hervorkehrte, und die gleiche Bestimmung auch in der Skulptur noch nicht verlor. Die schwere Materie lastet, weil sie ihren materiellen Einheitspunkt nicht in sich selbst, sondern in Anderem hat, und diesen Punkt sucht, ihm zustrebt, durch den Widerstand anderer Körper aber, die dadurch zu tragenden werden, an ihrem Platze bleibt. Das Princip des Lichts ist das Entgegengesetzte der zu ihrer Einheit noch nicht aufgeschlossenen schweren Materie. Was man auch vom Licht sonst noch aussagen möge, so steht

doch nicht zu läugnen, daß es absolut leicht, nicht schwer und Widerstand leistend, sondern die reine Identität mit sich und damit die reine Beziehung auf sich, die erste Idealität, das erste Selbst der Natur sey. Im Licht beginnt die Natur zum erstenmal subjektiv zu werden, und ist nun das allgemeine physikalische Ich, das sich freilich weder zur Partikularität fortgetrieben, noch zur Einzelnheit und punktuellen Abgeschlossenheit in sich zusammengezogen hat, dafür aber die bloße Objektivität und Aeußerlichkeit der schweren Materie aufhebt und von der sinnlichen, räumlichen Totalität derselben abstrahiren kann. Nach dieser Seite der ideelleren Qualität des Lichts wird es zum physikalischen Princip der Malerei.

ββ) Das Licht als solches nun aber existirt nur als die eine Seite, welche im Principe der Subjektivität liegt, nämlich als diese ideellere Identität. In dieser Rücksicht ist das Licht nur das Manifestiren, daß sich jedoch hier in der Natur nur als das Sichtbarmachen überhaupt erweist, den besonderen Inhalt aber dessen, was es offenbart, außerhalb seiner als die Gegenständlichkeit hat, welche nicht das Licht, sondern das Andere desselben und damit dunkel ist. Diese Gegenstände nun giebt das Licht in ihren Unterschieden der Gestalt, Entfernung u. s. f. dadurch zu erkennen, daß es sie bescheint, d. h. ihre Dunkelheit und Unsichtbarkeit mehr oder weniger aufhellt, und einzelne Theile sichtbarer, d. h. als dem Beschauer näher hervortreten, andere dagegen als dunkler, d. h. als von dem Beschauer entfernter, zurücktreten läßt. Denn Hell und Dunkel als solches, insofern nicht die bestimmte Farbe des Gegenstandes dabei in Betracht kommt, bezieht sich überhaupt auf die Entfernung der beschienenen Objekte von uns in ihrer specifischen Beleuchtung. In diesem Verhältniß zur Gegenständlichkeit bringt das Licht nicht mehr das Licht als solches, sondern das in sich selbst schon partikularisirte Helle und Dunkele, Licht und Schatten hervor, deren mannigfaltige Figurationen die Gestalt und

Entfernung der Objekte von einander und vom Beschauer kenntlich machen. Dieß Princip ist es, dessen sich die Malerei bedient, weil die Besonderung von Hause aus in ihrem Begriffe liegt. Vergleichen wir sie in dieser Rücksicht mit der Skulptur und Architektur, so stellen diese Künste die realen Unterschiede der räumlichen Gestalt wirklich hin, und lassen Licht und Schatten durch die Beleuchtung, welche das natürliche Licht giebt, sowie durch die Stellung des Zuschauers bewirken, so daß die Rundung der Formen hier schon für sich vorhanden und Licht und Schatten, wodurch sie sichtbar wird, nur eine Folge dessen sind, was schon unabhängig von diesem Sichtbarwerden wirklich da war. In der Malerei dagegen gehört das Helle und Dunkele mit allen seinen Gradationen und feinsten Uebergängen selber zum Princip des künstlerischen Materials, und bringt nur den absichtlichen Schein von dem hervor, was Skulptur und Baukunst für sich real gestalten. Licht und Schatten, das Erscheinen der Gegenstände in ihrer Beleuchtung ist durch die Kunst und nicht durch das natürliche Licht bewirkt, welches deshalb nur dasjenige Hell und Dunkel und die Beleuchtung sichtbar macht, die hier schon von der Malerei producirt sind. Dieß ist der aus dem eigentlichen Material selbst hervorgehende positive Grund, weshalb die Malerei nicht der drei Dimensionen bedarf. Die Gestalt wird durch Licht und Schatten gemacht und ist für sich als reale Gestalt überflüssig.

γγ) Hell und Dunkel, Schatten und Licht, sowie ihr Ineinanderspielen sind nun aber drittens nur eine Abstraktion, welche als diese Abstraktion in der Natur nicht existirt und daher auch nicht als sinnliches Material gebraucht werden kann.

Das Licht nämlich, wie wir bereis sahen, bezieht sich auf das ihm Andere, das Dunkle. In diesem Verhältniß bleiben jedoch beide Principe nicht etwa selbstständig, sondern setzen sich als Einheit, als Ineinander von Licht und Dunkel. Das in dieser Weise in sich selbst getrübte, verdunkelte Licht, das aber

ebenso das Dunkle durchdringt und durchleuchtet, giebt das Princip für die Farbe, als eigentliches Material der Malerei. Das Licht als solches bleibt farblos, die reine Unbestimmtheit der Identität mit sich; zur Farbe, die gegen das Licht schon etwas relativ Dunkles ist, gehört das vom Licht Unterschiedene, eine Trübung, mit der sich das Princip des Lichts in eins setzt, und es ist deshalb eine schlechte und falsche Vorstellung, sich das Licht als aus den verschiedenen Farben, d. h. aus verschiedenen Verdunkelungen zusammengesetzt zu denken.

Gestalt, Entfernung, Abgränzung, Rundung, kurz alle Raumverhältnisse und Unterschiede des Erscheinens im Raum werden in der Malerei nur durch die Farbe hervorgebracht, deren ideelleres Princip nun auch einen ideelleren Inhalt darzustellen befähigt ist, und durch die tieferen Gegensätze, die unendlich mannigfaltigen Mittelstufen, Uebergänge und Feinheiten der leisesten Nüancirung in Rücksicht auf die Fülle und Besonderheit der aufzunehmenden Gegenstände den allerbreitesten Spielraum gewährt. Es ist unglaublich, was hier in der That die bloße Färbung vollbringt. Zwei Menschen z. B. sind etwas schlechthin Unterschiedenes; jeder ist in seinem Selbstbewußtseyn wie in seinem körperlichen Organismus für sich eine abgeschlossene geistige und leibliche Totalität, und doch ist dieser ganze Unterschied in einem Gemälde nur auf den Unterschied von Farben reducirt. Hier hört solche Färbung auf, eine andere fängt an, und dadurch ist alles da, Form, Entfernung, Mienenspiel, Ausdruck, das Sinnlichste und das Geistigste. Und diese Reduktion dürfen wir, wie gesagt, nicht als Nothbehelf und Mangel ansehn, sondern umgekehrt; die Malerei entbehrt die dritte Dimension nicht etwa, sondern verwirft sie absichtlich, um das bloß räumliche Reale durch das höhere und reichere Princip der Farbe zu ersetzen.

γ) Dieser Reichthum erlaubt der Malerei nun auch in ihren Darstellungen die Totalität des Erscheinens auszubilden. Die Skulptur ist mehr oder weniger auf das feste in sich Abgeschlossen-

seyn der Individualität beschränkt; in der Malerei aber kann das Individuum nicht in der gleichen Begränzung in sich und nach Außen gehalten bleiben, sondern tritt zur mannigfaltigsten Bezüglichkeit über. Denn einerseits ist es, wie ich schon berührte, in einen weit näheren Bezug auf den Zuschauer gesetzt, andererseits erhält es einen mannigfaltigeren Zusammenhang mit anderen Individuen und der äußeren Naturumgebung. Das bloße Scheinenmachen der Objektivität giebt die Möglichkeit, sich zu den weitesten Entfernungen und Räumen und allen den verschiedenartigsten darin vorkommenden Gegenständen in ein und demselben Kunstwerk auszubreiten, das jedoch als Kunstwerk ebensosehr ein in sich beschlossenes Ganzes seyn, und sich in dieser Abschließung nicht als ein bloß zufälliges Aufhören und Begränzen, sondern als eine der Sache nach zu einander gehörige Totalität von Besonderheiten erweisen muß. —

c) Drittens haben wir, nach dieser allgemeinen Betrachtung des Inhalts und des sinnlichen Materials der Malerei, kurz noch das allgemeine Princip für die künstlerische Behandlungsart anzugeben.

Die Malerei läßt mehr als Skulptur und Baukunst die zwei Extreme zu, daß auf der einen Seite die Tiefe des Gegenstandes, der religiöse und sittliche Ernst der Auffassung und Darstellung der idealen Schönheit der Formen, und auf der anderen Seite, bei für sich genommen unbedeutenden Gegenständen, die Partikularität des Wirklichen und die subjektive Kunst des Machens zur Hauptsache wird. Wir können deshalb auch oft genug zwei Extreme des Urtheils hören; bald den Ausruf: welch herrlicher Gegenstand, welche tiefe, hinreißende, bewundrungswürdige Koncеption, welche Großheit des Ausdrucks, welche Kühnheit der Zeichnung; bald wieder den entgegengesetzten: wie herrlich, wie unvergleichlich gemalt. Dieß Auseinandertreten liegt im Begriff der Malerei selbst, ja man kann wohl sagen, daß beide Seiten in gleichmäßiger Ausbildung nicht zu vereinigen

sind, sondern daß jede für sich selbstständig werden muß. Denn die Malerei hat sowohl die Gestalt als solche, die Formen der Raumbegrenzung, als auch die Farbe zu ihrem Darstellungsmittel, und steht durch diesen ihren Charakter zwischen dem Idealen, Plastischen, und zwischen dem Extreme der unmittelbaren Besonderheit des Wirklichen, wodurch auch zwei Arten der Malerei zum Vorschein kommen. Die eine, die idealische, deren Wesen die Allgemeinheit ist, die andere, welche das Einzelne in seiner engeren Partikularität darstellt.

α) In dieser Rücksicht hat die Malerei erstens, wie die Skulptur, das Substantielle, die Gegenstände des religiösen Glaubens, die großen Begebenheiten der Geschichte, die hervorragendsten Individuen aufzunehmen, obschon sie dieß Substantielle in Form innerer Subjektivität zur Anschauung bringt. Hier ist die Großartigkeit, der Ernst der dargestellten Handlung, die Tiefe des darin ausgedrückten Gemüths das, worauf es ankommt, so daß die Ausbildung und Anwendung all der reichen Kunstmittel, deren die Malerei fähig ist, und der Geschicklichkeit, welche der vollkommen virtuose Gebrauch dieser Mittel erfordert, hier noch ihr vollständiges Recht nicht erhalten kann. Es ist die Macht des darzustellenden Gehalts und die Versenkung in das Wesentliche und Substantielle desselben, welche jene überwiegende Fertigkeit in der Kunst des Malens als das noch Unwesentlichere zurückdrängen. So sind z. B. die raphaelischen Kartons von unschätzbarem Werth, und zeigen die ganze Vortrefflichkeit der Konception, obschon Raphael, selbst bei ausgeführten Gemälden, welche Meisterschaft er auch in Zeichnung, Reinheit idealer und dennoch durchweg lebendiger individueller Gestalten, Komposition und Kolorit erreicht haben mag, gewiß im Kolorit, im Landschaftlichen u. s. f. von den holländischen Meistern übertroffen wird. Mehr noch ist dieß bei früheren italienischen Heroen der Kunst der Fall, gegen welche schon Raphael ebensosehr in Tiefe, Macht und Innigkeit des Ausdrucks zurücksteht, als er sie in Kunst des

Malens, in Schönheit lebendiger Gruppirung, in Zeichnung u. s. f. überflügelt hat.

β) Umgekehrt aber darf, wie wir sahen, die Malerei nicht bei dieser Vertiefung in das Gehaltvolle der Subjektivität und deren Unendlichkeit stehen bleiben, sondern sie hat die Besonderheit, das, was sonst nur das Beiwesen, die Umgebung und den Hintergrund gleichsam ausmacht, selbstständig zu entlassen und frei zu machen. In diesem Fortgange nun vom tiefsten Ernste zur Aeußerlichkeit des Partikularen muß sie bis zum Extrem der Erscheinung selbst als solcher, d. h. bis dahin durchdringen, wo aller Inhalt gleichgültig und das künstlerische Scheinenmachen das Hauptinteresse wird. Mit höchster Kunst sehen wir die flüchtigsten Scheine des Himmels, der Tageszeit, der Waldbeleuchtung, die Scheine und Widerscheine der Wolken, Wellen, Seen, Ströme, das Schimmern und Blinken des Weins im Glase, den Glanz des Auges, das Momentane des Blicks, Lächelns u. s. f. fixiren. Die Malerei schreitet hier vom Idealischen zur lebendigen Wirklichkeit fort, deren Effekt der Erscheinung sie besonders durch Genauigkeit und Ausführung jeder einzelnsten Parthie erreicht. Doch ist dieß keine bloße Emsigkeit der Ausarbeitung, sondern ein geistreicher Fleiß, der jede Besonderheit für sich vollendet und doch das Ganze in Zusammenhang und Fluß erhält, und hiezu der größten Kunst bedarf. Hier scheint nun die dadurch erreichte Lebendigkeit im Scheinenmachen des Wirklichen eine höhere Bestimmung als das Ideal zu werden, und bei keiner Kunst ist deshalb mehr über Ideal und Natur gestritten, wie ich schon früher bei anderer Gelegenheit weitläufiger besprochen habe. Man könnte allerdings die Anwendung aller Kunstmittel bei einem so geringfügigen Stoff als eine Verschwendung tadeln, die Malerei jedoch darf sich dieses Stoffs nicht entschlagen, der wieder seinerseits und allein dazu geeignet ist, mit solcher Kunst behandelt zu werden, und diese unendliche Subtilität und Delikatesse des Scheinens zu gewähren. —

γ) Bei diesem allgemeineren Gegensatze nun aber bleibt die künstlerische Behandlung nicht stehen, sondern geht, da die Malerei überhaupt auf dem Principe der Subjektivität und Besonderheit beruht, zu einer näheren Partikularisation und Vereinzlung fort. Die Baukunst und Skulptur zeigt zwar auch nationale Unterschiede, und besonders in der Skulptur läßt sich bereits eine nähere Individualität von Schulen und einzelnen Meistern erkennen; in der Malerei aber dehnt sich diese Verschiedenheit und Subjektivität der Darstellungsweise ganz ebenso ins Weite und Unberechenbare aus, als die Gegenstände, welche sie ergreifen darf, nicht im voraus können begränzt werden. Hier vornehmlich macht sich der partikulare Geist der Völker, Provinzen, Epochen und Individuen geltend, und betrifft nicht nur die Wahl der Gegenstände und den Geist der Konception, sondern auch die Art der Zeichnung, Gruppirung, des Kolorits, der Pinselführung, Behandlung bestimmter Farben u. s. f. bis auf subjektive Manieren und Angewöhnungen herunter.

Weil die Malerei sich im Innern und Besondern so unbeschränkt zu ergehn die Bestimmung hat, so ist nun allerdings ebenso des Allgemeinen wenig, was sich bestimmt von ihr sagen läßt, als es des Bestimmten wenig giebt, das im Allgemeinen von ihr könnte angeführt werden. Dennoch dürfen wir uns nicht mit dem begnügen, was ich bisher von dem Princip des Inhalts, des Materials und der künstlerischen Behandlung erläutert habe, sondern müssen, wenn wir auch das Empirische in seiner weitschichtigen Mannigfaltigkeit bei Seite stellen, noch einige besondere Seiten, die sich als durchgreifend erweisen, einer näheren Betrachtung unterwerfen.

2. Besondere Bestimmtheiten der Malerei.

Die verschiedenen Gesichtspunkte, nach denen wir diese festere Charakteristik zu unternehmen haben, sind uns schon durch die

bisherige Erörterung vorgeschrieben. Sie betreffen wiederum den Inhalt, das Material und die künstlerische Behandlung beider.

Was erstens den Inhalt angeht, so haben wir zwar als den entsprechenden Stoff den Gehalt der romantischen Kunstform gesehn, wir müssen jedoch die weitere Frage nach den bestimmteren Kreisen aus dem Reichthume dieser Kunstform aufwerfen, welche sich mit der malerischen Darstellung vorzugsweise zusammenzuschließen geeignet sind.

Zweitens kennen wir wohl das Princip des sinnlichen Materials, müssen aber jetzt die Formen näher bestimmen, welche auf der Fläche durch Färbung ausdrückbar sind, in sofern die menschliche Gestalt und die sonstigen Naturdinge sollen zur Erscheinung kommen, um die Innerlichkeit des Geistes kundzugeben.

Drittens fragt es sich in der gleichen Weise nach der Bestimmtheit der künstlerischen Auffassung und Darstellung, welche dem verschiedenen Charakter des Inhalts in selber unterschiedener Weise entspricht, und dadurch besondere Arten der Malerei herbeiführt.

a) Ich habe schon früher daran erinnert, daß die Alten vortreffliche Maler gehabt haben, zugleich aber bemerkt, daß der Beruf der Malerei erst durch die Anschauungsweise und Art der Empfindung zu erfüllen sey, welche sich in der romantischen Kunstform thätig erweist. Dem scheint nun aber von Seiten des Inhalts her betrachtet, der Umstand zu widersprechen, daß gerade auf dem Höhepunkte der christlichen Malerei, zur Zeit Raphael's, Correggio's, Rubens u. s. f. mythologische Gegenstände Theils für sich, Theils zur Ausschmückung und Allegorisirung von großen Thaten, Triumphen, Heirathen der Fürsten u. s. f. sind benutzt und dargestellt worden. Aehnliches ist auch in neuester Zeit vielfach wieder zur Sprache gekommen. So hat Goethe z. B. die Beschreibungen des Philostrat von Polygnot's Gemälden wieder aufgenommen und diese Sujets sehr schön mit poetischer Auffassung für den Maler aufgefrischt und erneuert. Ist nun

aber mit solchen Vorschlägen die Forderung verbunden, die Gegenstände der griechischen Mythologie und Sagengeschichte, oder auch Scenen aus der römischen Welt, zu denen die Franzosen in einer gewissen Epoche ihrer Malerei große Vorliebe gezeigt haben, im specifischen Sinne und Geist der Alten selbst aufzufassen und darzustellen, so ist hiergegen sogleich im Allgemeinen einzuwenden, daß sich dieß Vergangene nicht in's Leben zurückrufen lasse, und das Specifische der Antike dem Princip der Malerei nicht vollkommen gemäß sey. Der Maler muß deshalb aus diesen Stoffen etwas ganz anderes machen, einen ganz anderen Geist, eine andere Empfindungs- und Veranschaulichungsweise, als bei den Alten selber darin lag, hineinlegen, um solchen Inhalt mit den eigentlichen Aufgaben und Zwecken der Malerei in Einklang zu bringen. So ist denn auch der Kreis antiker Stoffe und Situationen im Ganzen nicht derjenige, welchen die Malerei in konsequenter Entwickelung ausgebildet hat, sondern er ist im Gegentheil als ein zugleich heterogenes Element, das wesentlich erst muß umgearbeitet werden, verlassen worden. Denn wie ich schon mehrfach andeutete, hat die Malerei vornehmlich das zu ergreifen, dessen Darstellung sie vornehmlich der Skulptur, Musik und Poesie gegenüber vermittelst der äußerlichen Gestalt gewähren kann. Es ist dieß die Koncentration des Geistes in sich, welche der Skulptur auszudrücken versagt bleibt, während die Musik wiederum nicht zum Aeußerlichen der Erscheinung des Innern herübertreten und die Poesie selbst nur eine unvollkommene Anschauung des Leiblichen geben kann. Die Malerei dagegen ist beide Seiten noch zu verknüpfen im Stande, sie vermag im Aeußerlichen selbst die volle Innigkeit auszudrücken, und hat sich deshalb auch die empfindungsreiche Tiefe der Seele, und ebenso die tief eingeprägte Besonderheit des Charakters und Charakteristischen zum wesentlichen Inhalt zu nehmen; die Innigkeit des Gefühls überhaupt und die Innigkeit im *Besondern*, für deren Ausdruck bestimmte Begebenheiten, Verhältnisse, Situa-

tionen nicht bloß als Explikation des individuellen Charakters erscheinen müssen, sondern die specifische Besonderheit sich als in die Seele und Physiognomie selbst tief eingeschnitten, eingewurzelt, und als von der äußeren Gestalt ganz aufgenommen zu zeigen hat.

Zum Ausdruck der Innigkeit überhaupt nun aber ist nicht die ursprünglich ideale Selbstständigkeit und Großartigkeit des Klassischen erforderlich, in welcher die Individualität in dem unmittelbaren Einklang mit dem Substantiellen seiner geistigen Wesenheit und dem Sinnlichen seiner körperlichen Erscheinung bleibt; ebensowenig genügt der Darstellung des Gemüths die natürliche Heiterkeit, die griechische Frohheit des Genusses und selige Versenktheit, sondern zur wahren Tiefe und Innigkeit des Geistes gehört, daß die Seele ihre Gefühle, Kräfte, ihr ganzes inneres Leben durchgearbeitet, daß sie vieles überwunden, Schmerzen gelitten, Seelenangst und Seelenleiden ausgestanden, doch in dieser Trennung sich erhalten habe, und aus ihr in sich zurückgekehrt sey. Die Alten stellen uns in dem Mythos vom Herkules zwar auch einen Heros hin, der nach vielen Mühseligkeiten unter die Götter versetzt wird und dort einer seligen Ruhe genießt, aber die Arbeit, die Herkules vollbringt, ist nur eine äußere Arbeit, die Seligkeit, die ihm als Lohn zugetheilt wird, nur ein stilles Ausruhen, und die alte Prophezeiung, das Zeus Reich durch ihn zu Ende gebracht werden solle, hat er, der höchste griechische Held, nicht wahr gemacht, sondern das Ende der Regierung jener selbstständigen Götter fängt erst da an, wo der Mensch, statt äußerlicher Drachen und lernäischer Schlangen, die Drachen und Schlangen der eigenen Brust, die innere Härtigkeit und Sprödigkeit der Subjektivität überwindet. Nur hierdurch wird die natürliche Heiterkeit zu jener höheren Heiterkeit des Geistes, welche den Durchgang durch das negative Moment der Entzweiung vollendet, und sich durch diese Arbeit die unendliche Befriedigung errungen hat. Die Empfindung der Heiterkeit und des Glücks muß verklärt und zur Seligkeit geläutert seyn. Denn

Glück und Glückseligkeit enthalten noch ein zufälliges natürliches Zusammenstimmen des Subjekts mit äußeren Zuständen; in der Seligkeit aber ist das Glück, das sich noch auf die unmittelbare Existenz bezieht, fortgelassen, und das Ganze in die Innerlichkeit des Geistes verlegt. Seligkeit ist eine Befriedigung, die erworben und so allein berechtigt ist; eine Heiterkeit des Sieges, das Gefühl der Seele, welche das Sinnliche und Endliche in sich ausgetilgt und damit die Sorge abgeworfen hat, die immer auf der Lauer steht; selig ist die Seele, die zwar in Kampf und Qual eingegangen ist, doch über ihre Leiden triumphirt.

α) Fragen wir jetzt nach dem, was in diesem Inhalt das eigentlich Ideale seyn kann, so ist es die Versöhnung des subjektiven Gemüthes mit Gott, der in seiner menschlichen Erscheinung selbst diesen Weg der Schmerzen durchgemacht hat. Die substantielle Innigkeit ist nur die der Religion, der Frieden des Subjekts, das sich empfindet, doch nur wahrhaft befriedigt ist, in sofern es sich in sich gesammelt, sein irdisches Herz gebrochen, sich über die bloße Natürlichkeit und Endlichkeit des Daseyns erhoben, und in dieser Erhebung sich die allgemeine Innigkeit, die Innigkeit und Einigkeit in und mit Gott erworben hat. Die Seele will sich, aber sie will sich in einem Anderen, als sie selbst in ihrer Partikularität ist, sie giebt sich deshalb auf gegen Gott, um in ihm sich selber zu finden und zu genießen. Dieß ist der Charakter der Liebe, die Innigkeit in ihrer Wahrheit, die begierdelose, religiöse Liebe, welche dem Geiste Versöhnung, Frieden und Seligkeit giebt. Sie ist nicht der Genuß und die Freude wirklicher, lebendiger Liebe, sondern leidenschaftslos, ja ohne Neigung, nur ein Neigen der Seele; eine Liebe, in der nach der natürlichen Seite ein Tod, ein Abgestorbenseyn ist, so daß das wirkliche Verhältniß als irdische Verbindung und Beziehung von Menschen zu Menschen als ein vergängliches vorschwebt, das so, wie es existirt, wesentlich nicht seine Vollkommenheit hat, sondern den Mangel der Zeitlichkeit und Endlichkeit in sich trägt

und damit eine Erhebung in ein Jenseits herbeiführt, die zugleich ein sehnsuchtsloses, begierdeloses Bewußtseyn und Genießen der Liebe bleibt.

Dieser Zug macht das seelenvolle, innere, höhere Ideale aus, das jetzt an die Stelle der stillen Größe und Selbstständigkeit der Antike tritt. Den Göttern des klassischen Ideals fehlt es zwar gleichfalls nicht an einem Zug von Trauer, an dem schicksalsvollen Negativen, welches das Scheinen der kalten Nothwendigkeit an diesen heiteren Gestalten ist, die jedoch, in selbstständiger Göttlichkeit und Freiheit, ihrer einfachen Größe und Macht gewiß bleiben. Solch eine Freiheit aber ist nicht die Freiheit der Liebe, die seelenvoller und inniger ist, da sie in einem Verhalten von Seele zu Seele, von Geist zu Geist liegt. Diese Innigkeit entzündet den in dem Gemüth gegenwärtigen Strahl der Seligkeit, einer Liebe, die im Leiden und höchsten Verlust sich nicht etwa nur getröstet oder gleichgültig fühlt, sondern je tiefer sie leidet, desto tiefer auch darin das Gefühl und die Gewißheit der Liebe findet, und im Schmerze zeigt, an sich und in sich überwunden zu haben. In den Idealen der Alten dagegen sehen wir, unabhängig von jenem angedeuteten Zuge einer stillen Trauer, wohl nur den Ausdruck des Schmerzes edler Naturen, wie z. B. in der Niobe und dem Laokoon; sie vergehen nicht in Klage und Verzweiflung, sondern bewähren sich groß und hochherzig darin, aber dieses Bewahren ihrer selbst bleibt leer, das Leiden, der Schmerz ist gleichsam das Letzte, und an die Stelle der Aussöhnung und Befriedigung muß eine kalte Resignation treten, in welcher das Individuum, ohne in sich zusammen zu brechen, das aufgiebt, woran es festgehalten hatte. Nicht das Niedrige ist zerdrückt, keine Wuth, keine Verachtung oder Verdrießlichkeit giebt sich kund, aber die Hoheit der Individualität ist doch nur ein starres Beisichseyn, ein erfüllungsloses Ertragen des Schicksals, in welchem der Adel und Schmerz der Seele

nicht als ausgeglichen erscheinen. Den Ausdruck der Seligkeit und Freiheit hat erst die romantische religiöse Liebe.

Diese Einigkeit und Befriedigung nun ist ihrer Natur nach geistig konkret, denn sie ist die Empfindung des Geistes, der sich in einem Anderen Eins mit sich selber weiß. Dadurch sind hier, wenn der dargestellte Inhalt vollständig seyn soll, zwei Seiten gefordert, in sofern zur Liebe die Verdoppelung geistiger Persönlichkeit nothwendig ist; sie beruht auf zwei selbstständigen Personen, welche dennoch das Gefühl ihrer Einheit haben. Mit dieser Einheit jedoch ist immer zugleich das Moment des Negativen verbunden. Die Liebe nämlich gehört der Subjektivität an, das Subjekt aber ist dieses für sich bestehende Herz, das um zu lieben von sich selbst ablassen, sich aufgeben, den spröden Punkt seiner Eigenthümlichkeit opfern muß. Dieß Opfer macht das Rührende in der Liebe aus, die nur in der Hingebung lebt und empfindet. Wenn deshalb der Mensch dennoch in dem Hingeben sein Selbst zurückerhält und in dem Aufheben seines Fürsichseyns gerade zum affirmativen Fürsichseyn gelangt, so bleibt bei dem Gefühl dieser Einigkeit und ihres höchsten Glücks doch das Negative, die Rührung übrig, nicht sowohl als Empfindung des Opfers, als vielmehr der unverdienten Seligkeit, sich dessenohngeachtet selbstständig und mit sich in Einheit zu fühlen. Die Rührung ist das Gefühl des dialektischen Widerspruchs, die Persönlichkeit aufgegeben zu haben und doch selbstständig zu seyn, ein Widerspruch, der in der Liebe vorhanden und in ihr ewig gelöst ist.

Was nun die Seite der besonderen menschlichen Subjektivität in dieser Innigkeit anbetrifft, so hebt die Eine beseligende, den Himmel in ihr genießende Liebe über das Zeitliche und die besondere Individualität des Charakters hinaus, der etwas Gleichgültiges wird. Schon die Götterideale der Skulptur gehen, wie bemerkt worden, in einander über, indem sie aber dem Inhalt und dem Kreise der ersten, unmittelbaren Individualität nicht entnommen sind, so bleibt diese Individualität dennoch die wesentliche Form

der Darstellung. In jenem reinen Strahle der Seligkeit dagegen ist die Besonderheit aufgehoben, vor Gott sind alle Menschen gleich, oder vielmehr die Frömmigkeit macht sie wirklich gleich, so daß es nur die angegebene Koncentration der Liebe ist, auf deren Ausdruck es ankommt, und welche ebenso des Glücks oder dieses und jenes einzelnen Gegenstandes nicht bedarf. Freilich braucht auch die religiöse Liebe zu ihrer Existenz bestimmte Individuen, die auch außer dieser Empfindung einen anderweitigen Kreis ihres Daseyns haben; da jedoch die seelenvolle Innigkeit hier den eigentlich idealen Inhalt abgiebt, so findet dieselbe nicht in der besonderen Verschiedenheit des Charakters und seines Talentes, seiner Verhältnisse und Schicksale ihre Aeußerung und Wirklichkeit, sondern ist vielmehr darüber erhoben. Wenn man daher in unserer Zeit die Rücksicht auf den Unterschied der Subjektivität des Charakters zur Hauptsache in der Erziehung und in dem, was der Mensch an sich selbst zu fordern hat, machen hört, woraus der Grundsatz folgt, daß jeder anders behandelt werden, und sich selbst anders behandeln müsse, so steht diese Sinnesweise ganz im Gegensatz gegen die religiöse Liebe, in welcher dergleichen Verschiedenheiten zurücktreten. Umgekehrt aber erhält die individuelle Charakteristik, gerade weil sie das Unwesentliche ist, das sich mit dem geistigen Himmelreich der Liebe nicht absolut verschmelzt, hier eine größere Bestimmtheit, indem dieselbe, dem Principe der romantischen Kunstform gemäß, frei wird, und sich um so charakteristischer ausprägt, als sie die klassische Schönheit, das Durchdrungenseyn der unmittelbaren Lebendigkeit und endlichen Besonderheit von dem geistigen religiösen Gehalte nicht zu ihrem höchsten Gesetze hat. Dessen ohnerachtet aber kann und soll dies Charakteristische nicht jene Innigkeit der Liebe trüben, die nun ihrer Seits gleichfalls an das Charakteristische als solches nicht gebunden, sondern frei geworden ist, und für sich das wahrhaft selbstständige geistige Ideale ausmacht.

Den idealen Mittelpunkt nun und Hauptinhalt des religiö-

sen Gebietes bildet, wie schon bei Betrachtung der romantischen Kunstform auseinandergesetzt ist, die in sich versöhnte, befriedigte Liebe, deren Gegenstand in der Malerei, da dieselbe auch den geistigsten Gehalt in Form menschlicher, leiblicher Wirklichkeit darzustellen hat, kein bloßes geistiges Jenseits bleiben, sondern wirklich und gegenwärtig seyn muß. Hiernach können wir die heilige Familie und vornehmlich die Liebe der Madonna zum Kinde, als den schlechthin gemäßen idealen Inhalt dieses Kreises bezeichnen. Diesseits und jenseits dieses Mittelpunkts aber breitet sich noch ein weiter, wenn auch in einer oder anderer Rücksicht weniger in sich selbst für die Malerei vollkommener Stoff aus. Die Gliederung dieses gesammten Inhalts können wir folgendermaßen feststellen.

αα) Der erste Gegenstand ist das Objekt der Liebe selbst in einfacher Allgemeinheit und ungetrübter Einheit mit sich — Gott selbst in seinem erscheinungslosen Wesen — Gott Vater. Hier hat die Malerei jedoch, wenn sie Gott den Vater, wie die religiöse christliche Vorstellung ihn zu fassen hat, darstellen will, große Schwierigkeiten zu überwinden. Der Vater der Götter und Menschen als besonderes Individuum ist in der Kunst in Zeus erschöpft. Was dagegen dem christlichen Gott Vater sogleich abgeht, ist die menschliche Individualität, in welcher die Malerei das Geistige allein wiederzugeben im Stande ist. Denn für sich genommen ist Gott Vater zwar geistige Persönlichkeit und höchste Macht, Weisheit u. s. f., aber als gestaltlos und als eine Abstraktion des Gedankens festgehalten. Die Malerei aber kann die Anthropomorphosirung nicht vermeiden, und muß ihm deshalb eine menschliche Gestalt zutheilen. Wie allgemein nun, wie hoch, innerlich und machtvoll sie dieselbe auch halten möge, so wird daraus dennoch nur ein männliches, mehr oder weniger ernstes Individuum entstehen, das mit der Vorstellung von Gott Vater nicht vollständig zusammenfällt. Von den alten Niederländern z. B. hat van Eyck in dem Gott Vater des Altarbildes

zu Gent das Vortrefflichste erreicht, was in dieser Sphäre kann geleistet werden; es ist dieß ein Werk, das man dem olympischen Jupiter an die Seite stellen kann; aber wie vollendet es auch durch den Ausdruck der ewigen Ruhe, Hoheit, Macht, Würde u. s. f. seyn mag — und es ist in der Konception und Ausführung so tief und großartig als irgend möglich — so bleibt doch darin für unsere Vorstellung etwas Unbefriedigendes. Denn das, als was Gott Vater vorgestellt wird, ein zugleich menschliches Individuum, ist erst Christus der Sohn. In ihm erst schauen wir dieß Moment der Individualität und des Menschseyns als ein göttliches Moment, und zwar so an, daß sich dasselbe nicht als eine unbefangene Phantasiegestalt, wie bei den griechischen Göttern, sondern als die wesentliche Offenbarung, als die Hauptsache und Hauptbedeutung erweist.

ββ) Das wesentlichere Objekt der Liebe wird daher in den Darstellungen der Malerei Christus seyn. Mit diesem Gegenstande nämlich tritt die Kunst zugleich in's Menschliche hinüber, das sich hier außer Christus noch zu einem weiteren Kreise ausbreitet, zur Darstellung der Maria, des Joseph, Johannes, der Jünger u. s. f., sowie endlich des Volkes, das Theils dem Heiland folgt, Theils seine Kreuzigung verlangt und ihn in seinen Leiden verhöhnt.

Hier kehrt nun aber die soeben erwähnte Schwierigkeit wieder, wenn Christus, wie dieß in Brustbildern, Portraits gleichsam, geschehen ist, in seiner Allgemeinheit soll gefaßt und dargestellt werden. Ich muß gestehen, daß für mich wenigstens die Christusköpfe, die ich gesehn habe, von Carracci z. B., vornehmlich der berühmte Kopf von van Eyck in der ehemaligen Solly'schen Sammlung, jetzt in dem Berliner Museum, und der von Hemling bei den Gebrüdern Boisserée, jetzt in München, für mich nicht das Befriedigende haben, das sie gewähren sollen. Der van eyckische ist zwar in der Form, der Stirn, Farbe, der ganzen Konception sehr großartig, aber der Mund und das Auge drücken nichts zugleich Uebermenschliches aus. Der Eindruck ist mehr der eines

starren Ernstes, welcher durch das Typische der Form, Scheitelung des Haars u. s. f. noch vermehrt wird. Sind dergleichen Köpfe dagegen in Ausdruck und Gestalt gegen das individueller Menschliche hingewendet, und damit zugleich in das Mildere, Weichere, Sanfte, so verlieren sie leicht an Tiefe und Macht der Wirkung; am wenigsten aber, wie ich schon früher anführte, paßt für sie die Schönheit der griechischen Form.

In gemäßerer Weise kann daher Christus in den Situationen seines wirklichen Lebens zum Gegenstande von Gemälden genommen werden. Doch ist in dieser Rücksicht ein wesentlicher Unterschied nicht zu übersehen. In der Lebensgeschichte Christi nämlich ist zwar einerseits die menschliche Subjektivität Gottes ein Hauptmoment; Christus wird einer der Götter, aber als wirklicher Mensch, und tritt so als einer derselben unter die Menschen zurück, in deren Erscheinungsweise er deshalb auch, soweit sie das geistige Innere ausdrückt, dargestellt werden kann. Andererseits aber ist er nicht nur einzelner Mensch, sondern durchaus Gott. In solchen Situationen nun, wo diese Göttlichkeit aus der menschlichen Subjektivität hervorbrechen soll, stößt die Malerei auf neue Schwierigkeiten. Die Tiefe des Gehalts fängt an zu übermächtig zu werden. Denn in den meisten Fällen, wo Christus z. B. lehrt, wird die Kunst es nicht viel weiter bringen, als daß sie ihn als den edelsten, würdigsten, weisesten Mann darstellt, etwa wie Pythagoras oder sonst einen anderen Weisen in Raphael's Schule von Athen. Eine vornehmlichste Aushülfe ist deshalb nur darin zu suchen, daß die Malerei die Göttlichkeit Christi hauptsächlich im Vergleiche zu seiner Umgebung, besonders im Kontraste gegen das Sündliche, die Reue und Buße oder die Niedrigkeit und Schlechtigkeit im Menschen zur Anschauung bringt, oder umgekehrt durch Anbetende, welche als Menschen, als seines Gleichen durch ihre Anbetung ihn, der erscheint und da ist, der unmittelbaren Existenz entrücken, so daß wir ihn in den Himmel des Geistes gehoben werden sehen, und zugleich den Anblick haben,

daß er nicht nur als Gott, sondern als gewöhnliche, natürliche, nicht ideale Gestalt erschienen ist, und als Geist wesentlich sein Daseyn in der Menschheit, der Gemeinde hat, und im Reflexe derselben seine Göttlichkeit ausdrückt. Diesen geistigen Reflex jedoch müssen wir nicht so nehmen, als wenn Gott in der Menschheit als in einer bloßen Accidenz oder äußeren Gestaltung und Ausdrucksweise vorhanden sey, sondern wir müssen das geistige Daseyn im Bewußtseyn des Menschen als die wesentliche geistige Existenz Gottes ansehn. Eine solche Darstellungsart wird besonders da einzutreten haben, wo Christus als Mann, Lehrer, als Auferstandener, oder verklärt und gen Himmel fahrend uns vor Augen gestellt werden soll. In dergleichen Situationen nämlich sind die Mittel der Malerei, die menschliche Gestalt und ihre Farbe, das Antlitz, der Blick des Auges an und für sich nicht zureichend, um das vollkommen auszudrükken, was in Christus liegt. Am wenigsten aber kann hier die antike Schönheit der Formen ausreichen. Besonders die Auferstehung, Verklärung und Himmelfahrt, wie überhaupt alle Scenen aus dem Leben Christi, in welchen er nach der Kreuzigung und dem Tode bereits dem unmittelbaren Daseyn als dieser einzelne Mensch entnommen und auf dem Wege der Rückkehr zum Vater ist, fordern in Christus selbst einen höheren Ausdruck der Göttlichkeit, als ihn die Malerei vollständig zu geben vermag, indem sie hier das eigentliche Mittel, durch welches sie darstellen muß, die menschliche Subjektivität in ihrer Außengestalt, verwischen und dieselbe in einem reineren Lichte verklären soll.

Vortheilhafter und ihrem Zweck entsprechender sind deshalb diejenigen Situationen aus der Lebensgeschichte Christi, in welchen er in sich selbst geistig noch nicht vollendet, oder wo die Göttlichkeit gehemmt, erniedrigt, im Momente der Negation erscheint. Dieß ist in Christi Kindheit und in der Passionsgeschichte der Fall.

Daß Christus Kind ist, drückt einerseits bestimmt seine Bedeutung, die er in der Religion hat, aus; er ist Gott, der

Mensch wird, und deshalb auch den natürlichen Stufengang des Menschlichen durchmacht; andererseits liegt zugleich darin, daß er als Kind vorgestellt wird, die sachliche Ohnmöglichkeit, das schon alles klar zeigen zu können, was er an sich ist. Hier hat nun die Malerei den unberechenbaren Vortheil, daß sie aus der Naivetät und Unschuld des Kindes eine Hoheit und Erhabenheit des Geistes hervorleuchten läßt, welche Theils durch diesen Kontrast schon an Macht gewinnt, Theils, eben weil sie einem Kinde angehört, in dieser Tiefe und Herrlichkeit in einem unendlich geringeren Grade zu fordern ist, als in Christus dem Manne, Lehrer, Weltrichter u. s. f. So sind Raphael's Christuskinder, besonders das der sixtinischen Madonna in Dresden, vom schönsten Ausdruck der Kindlichkeit, und doch zeigt sich in ihnen ein Hinausgehn über die bloß kindliche Unschuld, welches ebensosehr das Göttliche in der jungen Hülle gegenwärtig sehen, als auch die Erweiterung dieser Göttlichkeit zur unendlichen Offenbarung ahnen läßt, und zugleich wieder im Kindlichen die Rechtfertigung enthält, daß solche Offenbarung noch nicht vollendet dasteht. Bei van eyckischen Madonnenbildern dagegen sind die Kinder jedesmal das am wenigsten Gelungene; meist steif, und in der mangelhaften Gestalt neugeborner Kinder. Man will darin etwas Absichtliches, Allegorisches sehn: sie seyen nicht schön, weil nicht die Schönheit des Christuskindes das ausmache, was verehrt werde, sondern Christus als Christus. Bei der Kunst aber darf solche Betrachtung nicht hereinkommen, und Raphael's Kinder stehn als Kunstwerke in dieser Rücksicht weit höher.

Ebenso zweckmäßig ist die Darstellung der Leidensgeschichte, der Verspottung, Dornenkrönung, des Ecce homo, der Kreuztragung, Kreuzigung, Abnahme vom Kreuz, Grablegung u. s. f. Denn hier ist es eben die Göttlichkeit im Gegentheil ihres Triumphes in der Erniedrigung ihrer unbegränzten Macht und Weisheit, was den Gehalt abgiebt. Dieß bleibt die Kunst nicht nur überhaupt vorzustellen im Stande, sondern die Originalität der

Konception hat zugleich in diesem Inhalte einen großen Spielraum, ohne ins Phantastische auszuschweifen. Es ist Gott, der leidet, in sofern er Mensch ist, in dieser bestimmten Schranke ist, und so zeigt sich der Schmerz nicht nur als menschlicher Schmerz über menschliches Schicksal, sondern es ist ein ungeheures Leiden, die Empfindung unendlicher Negativität, aber in menschlicher Gestalt, als subjektive Empfindung; und doch tritt, indem es Gott ist, der leidet, wiederum die Milderung, Herabsetzung seines Leidens ein, das nicht zum Ausbruch der Verzweiflung, nicht zu Verzerrung und Gräßlichkeit kommen kann. Dieser Ausdruck von Seelenleiden ist besonders in mehreren italienischen Meistern eine ganz originelle Schöpfung. Der Schmerz ist in den unteren Theilen des Gesichts nur Ernst, nicht wie im Laokoon ein Verziehen der Muskeln, das auf ein Schreien könnte gedeutet werden, aber in Augen und Stirne sind es Wellen, Stürme des Seelenleidens, die gleichsam sich übereinander herwälzen; die Schweißtropfen der inneren Qual brechen hervor, aber eben auf der Stirn, in welcher der unverrückbare Knochen das Hauptbestimmende ausmacht, und gerade in diesem Punkte, wo Nase, Augen und Stirn zusammenkommen, und sich das innere Sinnen, die geistige Natur koncentrirt und diese Seite hervortreibt, sind es nur wenige Häute und Muskeln, die keiner großen Verziehung fähig sind, und dieses Leiden eben damit gehalten und zugleich unendlich zusammengefaßt erscheinen lassen. Insbesondere erinnere ich mich eines Kopfes in der Gallerie von Schleisheim, in welchem der Meister — ich glaube Guido Reni — und dann auch in ähnlichen Darstellungen Andere, ein ganz eigenthümliches Kolorit erfunden haben, das nicht der menschlichen Farbe angehört. Sie hatten die Nacht des Geistes zu enthüllen und schufen sich hier eine Farbengebung, die eben diesem Gewittersturme, diesen schwarzen Wolken des Geistes, die zugleich fest umschlossen sind von der ehernen Stirne der göttlichen Natur, auf's herrlichste entspricht.

Als den vollkommensten Gegenstand aber habe ich bereits die in sich befriedigte Liebe angegeben, deren Objekt kein bloß geistiges Jenseits, sondern gegenwärtig ist, so daß wir die Liebe selbst in ihrem Gegenstande vor uns sehen. Die höchste, eigenthümlichste Form dieser Liebe ist die Mutterliebe Maria's zu Christus, die Liebe der einen Mutter, die den Heiland der Welt geboren und in ihren Armen trägt. Es ist dieß der schönste Inhalt, zu dem sich die christliche Kunst überhaupt und vornehmlich die Malerei in ihrem religiösen Kreise emporgehoben hat.

Die Liebe zu Gott und näher zu Christus, der zur Rechten Gottes sitzt, ist rein geistiger Art; ihr Gegenstand ist nur den Augen der Seele sichtbar, so daß es hier nicht zu der eigentlichen Verdoppelung kommt, die zur Liebe gehört, und kein zugleich auch natürliches Band die Liebenden befestigt und von Hause aus an einander kettet. Jede andere Liebe umgekehrt bleibt Theils in ihrer Neigung zufällig, Theils haben die Liebenden, wie Geschwister z. B., oder der Vater in der Liebe zu den Kindern, noch außerhalb dieses Verhältnisses andere Bestimmungen, von welchen sie wesentlich in Anspruch genommen werden. Der Vater, Bruder haben sich der Welt, dem Staat, Gewerbe, Krieg, kurz allgemeinen Zwecken zuzuwenden, die Schwester wird Gattinn, Mutter u. s. w. Bei der Liebe der Mutter dagegen ist überhaupt schon die Liebe zum Kinde weder etwas Zufälliges, noch ein bloß einzelnes Moment, sondern es ist ihre höchste irdische Bestimmung, in welcher ihr natürlicher Charakter und ihr heiligster Beruf unmittelbar in Eins zusammenfallen. Wenn aber bei der sonstigen Mutterliebe die Mutter im Kinde zugleich den Gatten und die innerste Einigung mit demselben anschaut und empfindet, so bleibt in der Beziehung Maria's zum Kinde auch diese Seite fort. Denn ihre Empfindung hat nichts mit ehelicher Liebe zu einem Manne gemein, im Gegentheil, ihr Verhältniß zu Joseph ist mehr geschwisterlicher Art, und von Joseph's Seite ein Gefühl geheimnißreicher Ehrfurcht vor dem Kinde, das Gotts

und Maria's ist. So kommt denn die religiöse Liebe in ihrer vollsten und innigsten menschlichen Form, nicht in dem leidenden und erstandenen oder unter seinen Freunden weilenden Christus, sondern in der weiblichen empfindenden Natur, in Maria zur Anschauung. Ihr ganzes Gemüth und Daseyn überhaupt ist menschliche Liebe zu dem Kinde, das sie das ihre nennt, und zugleich Verehrung, Anbetung, Liebe zu Gott, mit dem sie sich Eins empfindet. Sie ist demüthig vor Gott und doch in dem unendlichen Gefühl, die Eine zu seyn, die vor allen anderen Jungfrauen die gebenedeite ist; sie ist nicht selbstständig für sich, sondern erst in ihrem Kinde, in Gott vollendet, aber in ihm, sey es an der Krippe, sey es als Himmelsköniginn, befriedigt und beseeligt, ohne Leidenschaft und Sehnsucht, ohne weiteres Bedürfniß, ohne anderen Zweck, als zu haben und halten, was sie hat.

Die Darstellung dieser Liebe erhält nun von Seiten des religiösen Inhalts einen breiten Verlauf; die Verkündigung, die Heimsuchung, Geburt, Flucht nach Aegypten u. s. f. z. B. gehören hieher. Hiezu gesellen sich dann im späteren Lebensgange die Jünger und Frauen, welche Christus folgen, und in welchen die Liebe zu Gott mehr oder weniger ein persönliches Verhältniß der Liebe zu dem lebendigen, gegenwärtigen Heiland wird, der als wirklicher Mensch unter ihnen wandelt; ebenso die Liebe der Engel, die bei der Geburt und vielen anderen Scenen zu Christus in ernsterer Andacht oder unschuldiger Freudigkeit herniederschweben. In allen diesen stellt besonders die Malerei den Frieden und das Genügen der Liebe dar.

Aber dieser Frieden geht ebensosehr zum innersten Leiden fort. Maria sieht Christus das Kreuz tragen, sie sieht ihn am Kreuze leiden und sterben, vom Kreuze herabgenommen und begraben werden, und Keines Schmerz von Allen ist tiefer als der ihrige. Doch auch in solchem Leiden macht weder die Starrheit des Schmerzes oder nur des Verlustes, noch das Tragen der Nothwendigkeit oder die Anklage der Ungerechtigkeit des Schicksals den eigentlichen Inhalt aus,

so daß hier besonders die Vergleichung mit dem Schmerze der Niobe charakteristisch wird. Auch Niobe hat alle ihre Kinder verloren, und steht nun da in reiner Hoheit und unverkümmerter Schönheit. Was sich hier erhält, ist die Seite der Existenz dieser Unglücklichen, die zur Natur gewordene Schönheit, welche den ganzen Umfang ihrer daseyenden Realität ausmacht; diese wirkliche Individualität bleibt in ihrer Schöne, was sie ist. Aber ihr Inneres, ihr Herz hat den ganzen Gehalt seiner Liebe, seiner Seele verloren; — ihre Individualität und Schönheit kann nur versteinern. Der Schmerz der Maria ist von ganz anderer Art. Sie empfindet, fühlt den Dolch, der die Mitte ihrer Seele durchdringt, das Herz bricht ihr, aber sie versteinert nicht. Sie *hatte* nicht nur die Liebe, sondern ihr volles Inneres *ist* die Liebe, die freie konkrete Innigkeit, die den absoluten Inhalt dessen bewahrt, was sie verliert, und in dem Verluste selbst des Geliebten in dem Frieden der Liebe bleibt. Das Herz bricht ihr; aber das Substantielle ihres Herzens, der Gehalt ihres Gemüths, der in unverlierbarer Lebendigkeit durch ihr Seelenleiden scheint, ist etwas unendlich Höheres; die lebendige Schönheit der *Seele* gegen die abstrakte Substanz, deren *leiblich* ideales Daseyn, wenn sie verloren geht, unverdorben bleibt, aber zu Stein wird.

Ein letzter Gegenstand in Bezug auf Maria ist endlich ihr Tod und ihre Himmelfahrt. Den Tod der Maria, in welchem sie den Reiz der Jugend wiedererhält, hat besonders Schoreel schön gemalt. Der Meister hat hier der Jungfrau den Ausdruck des Somnambulismus, des Erstorbenseyns, der Erstarrung und Blindheit nach Außen mit dem Ausdruck gegeben, daß der Geist, der dennoch durch die Züge hindurchblickt, sich anderwärts befindet und seelig ist.

γγ) *Drittens* nun tritt zu dem Kreise dieser wirklichen Gegenwart Gottes in seinem und der Seinen Leben, Leiden und Verklärtwerden die *Menschheit*, das *subjektive* Bewußtseyn, das sich Gott oder specieller die Akte seiner Geschichte zum Gegen-

stande seiner Liebe macht, und sich nicht zu irgend einem zeitlichen Inhalt, sondern zum Absoluten verhält. Auch hier sind die drei Seiten, die herausgehoben werden können, die ruhige Andacht, die Buße und Konversion, welche im Innern und Aeußeren die Leidensgeschichte Gottes am Menschen wiederholt, sowie drittens die innere Verklärung und Seligkeit der Reinigung.

Was erstens die Andacht als solche angeht, so giebt sie hauptsächlich den Inhalt für die Anbetung ab. Diese Situation ist einerseits Demüthigung, Hingabe seiner, das Suchen des Friedens in einem Anderen, andererseits nicht bitten aber beten. Bitten und Beten sind zwar eng verwandt, in sofern auch das Gebet eine Bitte seyn kann. Doch das eigentliche Bitten will etwas für sich; es dringt in den, der etwas mir Wesentliches besitzt, um ihn durch meine Bitten mir geneigt, ihm das Herz weich zu machen, seine Liebe zu mir zu erregen, also das Gefühl seiner Identität mit mir zu erwecken; was ich aber beim Bitten empfinde, ist das Verlangen nach etwas, das der Andere verlieren soll, damit ich es empfange; der Andere soll mich lieben, damit meine Selbstliebe befriedigt, mein Nutzen, mein Wohl befördert werde. Ich dagegen gebe nichts weiteres dabei auf, als etwa das, was in dem Bekenntniß liegt, daß der Gebetene dergleichen über mich vermöge. Solcher Art nun ist das Beten nicht; es ist eine Erhebung des Herzens zu dem Absoluten, das an und für sich die Liebe ist und nichts für sich hat; die Andacht selber wird die Gewährung, die Bitte selber die Seligkeit. Denn obschon das Gebet auch eine Bitte um irgend etwas Besonderes enthalten kann, so ist doch nicht dieses Besondere das, was sich eigentlich ausdrücken soll, sondern das Wesentliche ist die Gewißheit der Erhörung überhaupt, nicht der Erhörung in Betreff dieses Besondern, aber das absolute Zutrauen, daß Gott mir zutheilen werde, was zu meinem Besten gereicht. Auch in dieser Beziehung ist das Beten selbst die Befriedigung, der Genuß, das ausdrückliche Gefühl und Bewußtseyn

der ewigen Liebe, die nicht nur als Strahl der Verklärung die Gestalt und Situation durchscheint, sondern für sich die Situation und das Darzustellende, Existirende ausmacht. Diese Situation der Anbetung haben z. B. der Papst Sixtus auf dem nach ihm benannten raphaelischen Gemälde, die heilige Barbara ebendaselbst, ebenso unzählige Anbetungen der Apostel und Heiligen, des Heiligen Franciskus z. B. unter dem Kreuz, wo nun statt des Schmerzes Christi, oder statt des Zagens, Zweifelns, Verzweifelns der Jünger die Liebe und Verehrung Gottes, das in ihn versinkende Gebet zum Inhalt erwählt wird. Es sind dieß besonders in den älteren Epochen der Malerei meist alte im Leben und Leiden durchgearbeitete Gesichter, portraitmäßig aufgefaßt, aber andächtige Seelen, so daß dieses Anbeten nicht nur in diesem Moment ihr Geschäft ist, sondern sie werden gleichsam zu Geistlichen, Heiligen, deren ganzes Leben, Denken, Begehren und Wollen die Andacht ist, und deren Ausdruck bei aller Portraitmäßigkeit nichts anderes enthält, als diese Zuversicht und diesen Frieden der Liebe. Anders jedoch ist dieß schon bei älteren deutschen und niederländischen Meistern. Das Sujet des kölner Dombildes z. B. sind die anbetenden Könige und die Patrone Kölns; auch in der van eyckischen Schule war dieser Gegenstand sehr beliebt. Hier nun sind die Anbetenden häufig bekannte Personen, Fürsten, wie man z. B. auf der berühmten Anbetung bei den Gebrüdern Boisserée, welche für ein Werk van Eyck's ausgegeben wird, in zweien der Könige Philipp von Burgund und Karl den Kühnen hat erkennen wollen. Diesen Gestalten sieht man es an, daß sie auch außerdem noch etwas sind, andere Geschäfte haben, und hier nur gleichsam am Sonntag oder Morgens früh in die Messe gehn, die übrige Woche aber oder den übrigen Tag anderweitige Geschäfte treiben. Besonders sind auf niederländischen oder deutschen Bildern die Donatare fromme Ritter, gottesfürchtige Hausfrauen mit ihren Söhnen und Töchtern. Sie gleichen der Martha, die ab- und

zugeht, und sich auch um Aeußerliches und Weltliches bemüht, und nicht der Maria, die das beste Theil erwählt hat. Es fehlt ihnen zwar in ihrer Frömmigkeit nicht an Innigkeit und Gemüth, aber es ist nicht der Gesang der Liebe, der ihre ganze Natur ausmacht, und der nicht bloß eine Erhebung, ein Gebet oder Dank für empfangene Gewährung, sondern ihr einziges Leben, wie das der Nachtigall, seyn müßte.

Der Unterschied, welcher im Allgemeinen auf dergleichen Gemälden zwischen Heiligen und Anbetenden, und frommen Mitgliedern der christlichen Gemeinde in ihrem wirklichem Daseyn zu machen ist, läßt sich dahin angeben, daß die Betenden besonders auf italienischen Bildern im Ausdruck ihrer Frömmigkeit eine vollkommene Uebereinstimmung des Aeußern und Innern zeigen. Das seelenvolle Gemüth erscheint auch als das Seelenvolle hauptsächlich der Gesichtsformen, die nichts den Gefühlen des Herzens Entgegengesetztes oder von denselben Verschiedenes ausdrücken. Dieß Entsprechen ist dagegen in der Wirklichkeit nicht jedesmal vorhanden. Ein weinendes Kind z. B., besonders wenn es eben zu weinen anfängt, bringt uns oft, unabhängig davon, daß wir wissen, sein Leiden sey nicht der Thränen werth, durch seine Grimassen zum Lachen; ebenso verzerren ältere Leute, wenn sie lachen wollen, ihr Gesicht, weil die Züge zu fest, kalt und eisern sind, um sich einem natürlichen, unangestrengten Lachen oder freundlichen Lächeln zu bequemen. Solche Unangemessenheit der Empfindung und der sinnlichen Formen, in welchen die Frömmigkeit sich ausspricht, muß die Malerei vermeiden, und soviel als möglich die Harmonie des Innern und Aeußern zu Stande bringen; was denn auch die Italiener im vollsten Maaße, die Deutschen und Niederländer, weil sie portraitartiger darstellen, weniger gethan haben.

Als eine fernere Bemerkung will ich noch hinzufügen, daß diese Andacht der Seele auch nicht das angstvolle Rufen in äußerer

Noth oder Seelennoth seyn muß, wie es die Psalmen und viele lutherische Kirchenlieder enthalten, — als z. B. wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser, so schreiet meine Seele nach Dir — sondern ein Hinschmelzen, wenn auch nicht so süß wie bei Nonnen, eine Hingebung der Seele und ein Genuß dieses Hingebens, ein Befriedigtseyn, Fertigseyn. Denn die Noth des Glaubens, die angstvolle Verkümmerung des Gemüths, dieß Zweifeln und Verzweifeln, das im Ringen und in der Entzweiung bleibt, solche hypochondrische Frömmigkeit, welche niemals weiß, ob sie auch nicht in Sünde, ob die Reue auch wahr, und die Gnade durchgedrungen ist, solche Hingebung, in welcher sich das Subjekt doch nicht kann fahren lassen, und dieß gerade durch seine Angst beweist, gehört nicht zur Schönheit des romantischen Ideals. Eher schon kann die Andacht das Auge sehnsüchtig gegen den Himmel emporschlagen, obgleich es künstlerischer und befriedigender ist, wenn der Blick auf ein gegenwärtiges, diesseitiges Objekt der Anbetung, auf Maria, Christus, einen Heiligen u. s. f. gerichtet ist. Es ist leicht, ja zu leicht, einem Bilde dadurch ein höheres Interesse zu geben, daß die Hauptfigur den Blick gen Himmel, ins Jenseitige hinein hebt, wie denn auch heutigen Tags dieß leichte Mittel gebraucht wird, Gott, die Religion zur Grundlage des Staats zu machen, oder alles und jedes, statt aus der Vernunft der Wirklichkeit, mit Bibelstellen zu erweisen. Bei Guido Reni z. B. ist es zur Manier geworden, seinen Bildern diesen Blick und Augenaufschlag zu geben. Die Himmelfahrt Mariä in München z. B. hat sich den höchsten Ruhm bei Freunden und Kunstkennern erworben, und allerdings ist die hohe Glorie der Verklärung, der Versenkung und Auflösung der Seele in den Himmel und die ganze Haltung der in den Himmel hineinschwebenden Figur, die Helligkeit und Schönheit der Farbe, von der höchsten Wirkung; aber ich finde es für Maria dennoch angemessener, wenn sie in ihrer gegenwärtigen Liebe und Beseligung, mit dem Blick auf das Kind dargestellt wird; die Sehnsucht,

das Streben, jener Blick gen Himmel streifen nahe an die moderne Empfindsamkeit heran.

Der zweite Punkt nun betrifft das Hereintreten der Negativität in die geistige Andacht der Liebe. Die Jünger, Heiligen, Märtyrer haben zum Theil äußerlich, zum Theil nur im Innern denselben Schmerzensweg entlang zu gehen, auf welchem Christus ihnen in der Passionsgeschichte vorangewandelt ist.

Dieser Schmerz liegt zum Theil an der Gränze der Kunst, welche die Malerei zu überschreiten leicht geneigt seyn kann, in sofern sie sich die Grausamkeit und Gräßlichkeit des körperlichen Leidens, das Schinden und Braten, die Peinigung und Qual der Kreuzigung zum Inhalte nimmt. Dieß darf ihr, wenn sie nicht aus dem geistigen Ideal heraustreten soll, nicht erlaubt werden, und nicht etwa bloß, weil dergleichen Martern vor's Auge zu bringen nicht sinnlich schön ist, oder weil wir heutigen Tags schwache Nerven haben, sondern aus dem höheren Grunde, daß es um diese sinnliche Seite nicht zu thun ist. Die geistige Geschichte, die Seele in ihrem Leiden der Liebe, und nicht das unmittelbare körperliche Leiden an einem Subjekte selbst, der Schmerz um das Leiden Anderer, oder der Schmerz in sich selbst über den eigenen Unwerth ist der eigentliche Inhalt, der gefühlt und dargestellt werden soll. Die Standhaftigkeit der Märtyrer in sinnlichen Grausamkeiten ist eine Standhaftigkeit, die bloß sinnlichen Schmerz erträgt, im geistigen Ideal aber hat es die Seele mit sich, ihrem Leiden, der Verletzung ihrer Liebe, der innern Buße, Trauer, Reue und Zerknirschung zu thun.

Auch bei dieser inneren Pein darf dann aber die positive Seite nicht fehlen. Die Seele muß der objektiven an und für sich vollbrachten Versöhnung des Menschen mit Gott gewiß und nur bekümmert seyn, daß dieß ewige Heil auch in ihr subjektiv werde. In dieser Weise sehen wir häufig Büßende, Märtyrer, Mönche, die in der Gewißheit der objektiven Versöhnung Theils in der Trauer sind um ein Herz, das aufgegeben werden soll, Theils

diese Hingabe ihrer selbst vollbracht haben, doch die Versöhnung immer von Neuem vollbracht wissen wollen, und sich deshalb die Buße immer wieder auferlegen.

Hier nun kann ein gedoppelter Ausgangspunkt genommen werden. Ist nämlich von Hause aus ein frohes Naturell, Freiheit, Heiterkeit, Entschiedenheit, die das Leben und die Bande der Wirlichkeit leicht nehmen und es kurz damit abzumachen wissen, vom Künstler zu Grunde gelegt, so vergesellschaften sich damit auch mehr ein natürlicher Adel, Grazie, Frohheit, Freiheit und Schönheit der Form. Wenn dagegen ein halsstarriger, trotziger, roher, beschränkter Sinn die Voraussetzung abgiebt, so fordert die Ueberwindung eine harte Gewalt, um den Geist aus dem Sinnlichen und Weltlichen herauszuwinden und die Religion des Heils zu gewinnen. Bei solcher Widerspenstigkeit treten daher härtere Formen der Kräftigkeit und Festigkeit ein, die Narben der Wunden, welche dieser Hartnäckigkeit geschlagen werden müssen, sind sichtbarer und bleibender, und die Schönheit der Formen fällt fort. —

Drittens kann nun auch die positive Seite der Versöhnung, die Verklärung aus dem Schmerz, die aus der Buße gewonnene Seligkeit für sich zum Inhalt gemacht werden, ein Gegenstand, der freilich leicht zu Abwegen verleitet.

Dieß sind die Hauptunterschiede des absoluten geistigen Ideals als des wesentlichen Inhaltes der romantischen Malerei; es ist der Stoff ihrer gelungensten, gefeiertesten Werke, Werke, die unsterblich sind durch die Tiefe ihres Gedankens, und, wenn eine wahrhafte Darstellung hinzukommt, die höchste Steigerung des Gemüths zu seiner Beseligung, das Seelenvollste, Innigste ausmachen, was der Künstler irgend zu geben vermag.

Nach diesem religiösen Kreise haben wir nun noch zweier anderer Gebiete Erwähnung zu thun.

β) Das Entgegengesetzte gegen den religiösen Kreis ist das, für sich genommen, ebenso Innigkeitslose als auch Ungöttliche

— die Natur, und näher in Bezug auf Malerei, die landschaftliche Natur. Wir haben den Charakter der religiösen Gegenstände so angegeben, daß sich in ihnen die substantielle Innigkeit der Seele ausspreche, das Beisichseyn der Liebe im Absoluten. Die Innigkeit hat nun aber auch noch einen anderen Gehalt. Sie kann auch in dem ihr schlechthin Aeußeren einen Anklang an das Gemüth finden, und in der Objektivität als solcher Züge erkennen, die dem Geistigen verwandt sind. Ihrer Unmittelbarkeit nach werden zwar Hügel, Berge, Wälder, Thalgründe, Ströme, Ebenen, Sonnenschein, der Mond, der gestirnte Himmel u. s. f. bloß als Berge, Ströme, Sonnenschein wahrgenommen, aber erstens sind diese Gegenstände schon für sich von Interesse, in sofern es die freie Lebendigkeit der Natur ist, die in ihnen erscheint, und ein Zusammenstimmen mit dem Subjekt als selbst lebendigem bewirkt; zweitens bringen die besonderen Situationen des Objektiven Stimmungen in das Gemüth herein, welche den Stimmungen der Natur entsprechen. In diese Lebendigkeit, in dieses Antönen an Seele und Gemüth kann der Mensch sich einleben, und so auch in der Natur innig seyn. Wie die Arkadier von einem Pan sprachen, der im Düster des Waldes in Schauer und Schrecken versetzt, so sind die verschiedenen Zustände der landschaftlichen Natur in ihrer milden Heiterkeit, ihrer duftigen Ruhe, ihrer Frühlingsfrische, ihrer winterlichen Erstarrung, ihrem Erwachen am Morgen, ihrer Abendruhe u. s. f. bestimmten Gemüthszuständen gemäß. Die ruhige Tiefe des Meeres, die Möglichkeit einer unendlichen Macht des Aufruhrs hat ein Verhältniß zur Seele, wie umgekehrt Gewitter, das Brausen, Heranschwellen, Ueberschäumen, Brechen der sturmgepeitschten Wellen die Seele zu einem sympathetischen Tönen bewegen. Diese Innigkeit hat die Malerei auch zu ihrem Gegenstande. Deshalb dürfen nun aber nicht die Naturobjekte als solche in ihrer bloß äußerlichen Form und Zusammenstellung den eigentlichen Inhalt ausmachen, so daß die Malerei zu einer

bloßen Nachahmung wird, sondern die Lebendigkeit der Natur, welche sich durch alles hindurcherstreckt, und die charakteristische Sympathie besonderer Zustände dieser Lebendigkeit mit bestimmten Seelenstimmungen in den dargestellten landschaftlichen Gegenden hervorzuheben und lebhafter herauszukehren, dieß innige Eingehn erst ist das geistvolle und gemüthreiche Moment, durch welches die Natur nicht nur als Umgebung, sondern auch selbstständig zum Inhalt der Malerei werden kann.

γ) Eine dritte Art der Innigkeit endlich ist diejenige, welche bei Theils ganz unbedeutenden Objekten, die aus ihrer landschaftlichen Lebendigkeit herausgerissen sind, Theils bei Scenen des menschlichen Lebens stattfindet, die uns nicht nur als ganz zufällig, sondern sogar als niedrig und gemein erscheinen können. Ich habe schon bei anderer Gelegenheit (Aesth. Abth. I. S. 208 ff. u. Abth. II. S. 219—226) das Kunstgemäße solcher Gegenstände zu rechtfertigen gesucht. In Rücksicht auf Malerei will ich zu der bisherigen Betrachtung nur noch folgende Bemerkungen hinzufügen.

Die Malerei hat es nicht nur mit der inneren Subjektivität, sondern zugleich mit dem in sich partikularisirten Innern zu thun. Dieß Innere nun, eben weil es die Besonderheit zum Princip hat, bleibt nicht bei dem absoluten Gegenstande der Religion stehn, und nimmt sich ebensowenig vom Aeußeren nur die Naturlebendigkeit und deren bestimmten landschaftlichen Charakter zum Inhalt, sondern muß zu allem und jedem fortgehn, wo hinein der Mensch, als einzelnes Subjekt, sein Interesse legen und worin er seine Befriedigung finden kann. Schon in Darstellungen aus dem religiösen Kreise hebt die Kunst, jemehr sie steigt, umsomehr auch ihren Inhalt in das Irdische und Gegenwärtige hinein, und giebt demselben die Vollkommenheit weltlichen Daseyns, so daß die Seite der sinnlichen Existenz durch die Kunst zur Hauptsache, und das Interesse der Andacht das geringere wird. Denn auch hier hat die Kunst die Aufgabe, dieß Ideale ganz zur Wirklichkeit herauszuarbeiten, das den Sinnen

Entrückte sinnlich darstellig zu machen, und die Gegenstände aus der fernen Scene der Vergangenheit in die Gegenwart herüberzubringen und zu vermenschlichen. —

Auf unserer Stufe nun ist es die Innigkeit im unmittelbar Gegenwärtigen selbst, in den alltäglichen Umgebungen, in dem Gewöhnlichsten und Kleinsten, was zum Inhalte wird.

aa) Fragen wir nun aber, was bei der sonstigen Armseligkeit oder Gleichgültigkeit solcher Stoffe den eigentlich kunstgemäßen Gehalt abgebe, so ist das Substantielle, das sich darin erhält und geltend macht, die Lebendigkeit und Freudigkeit des selbstständigen Daseyns überhaupt, bei der größten Mannigfaltigkeit des eigenthümlichen Zwecks und Interesses. Der Mensch lebt immer im unmittelbar Gegenwärtigen; was er in jedem Augenblick thut, ist eine Besonderheit, und das Rechte besteht darin, jedes Geschäft, und sey es das kleinste, schlechthin auszufüllen, mit ganzer Seele dabeizuseyn. Dann wird der Mensch eins mit solcher Einzelnheit, für welche allein er zu existiren scheint, indem er die ganze Energie seiner Individualität hineingelegt hat. Dieß Verwachsenseyn bringt nun diejenige Harmonie des Subjekts mit der Besonderheit seiner Thätigkeit in seinen nächsten Zuständen hervor, die auch eine Innigkeit ist, und hier den Reiz der Selbstständigkeit solch eines für sich totalen, abgeschlossenen und vollendeten Daseyns ausmacht. So liegt also das Interesse, das wir an dergleichen Darstellungen nehmen können, nicht im Gegenstande, sondern in dieser Seele der Lebendigkeit, die schon für sich, unabhängig von dem, worin sie sich lebendig erweist, jedem unverdorbenen Sinne, jedem freien Gemüth zusagt und ihm ein Gegenstand der Theilnahme und Freude ist. Wir müssen uns daher den Genuß nicht dadurch verkümmern, daß wir Kunstwerke dieser Art aus dem Gesichtspunkte der sogenannten Natürlichkeit und täuschender Nachahmung der Natur zu bewundern aufgefordert werden. Diese Aufforderung, welche dergleichen Werke an die Hand zu geben scheinen, ist selbst nur eine Täuschung

welche den eigentlichen Punkt verkennt. Denn die Bewunderung schreibt sich dann nur aus der bloß äußerlichen Vergleichung eines Kunstwerks und eines Naturwerks her, und bezieht sich nur auf die Uebereinstimmung der Darstellung mit einer sonst schon vorhandenen Sache, während hier der eigentliche Inhalt und das Künstlerische in der Auffassung und Ausführung die Uebereinstimmung der dargestellten Sache mit sich selbst, die für sich beseelte Realität ist. Nach dem Principe der Täuschung können z. B. wohl die denner'schen Portaits gelobt werden, die zwar Nachahmungen der Natur sind, aber größten Theils die Lebendigkeit als solche, auf die es hier ankommt, gar nicht treffen, sondern sich gerade darin ergehn, die Haare, Runzeln, überhaupt das darzustellen, was zwar nicht ein abstrakt Todtes, doch ebensowenig die Lebendigkeit menschlicher Physiognomie ist.

Lassen wir uns ferner den Genuß durch die vornehme Verstandesreflexion verflachen, daß wir dergleichen Sujets als gemein und unserer höheren Gedanken unwürdig betrachten, so nehmen wir den Inhalt ebenfalls nicht so, wie die Kunst ihn uns wirklich darbietet. Wir bringen dann nämlich nur das Verhältniß mit, welches wir unseren Bedürfnissen, Vergnügen, unserer sonstigen Bildung und anderweitigen Zwecken nach zu solchen Gegenständen haben, d. h. wir fassen sie nur nach ihrer äußeren Zweckmäßigkeit auf, wodurch nun unsere Bedürfnisse der lebendige Selbstzweck, die Hauptsache werden, die Lebendigkeit des Gegenstandes aber vernichtet ist, in sofern er wesentlich nur dazu bestimmt erscheint, als bloßes Mittel zu dienen, oder uns ganz gleichgültig zu bleiben, weil wir ihn nicht zu gebrauchen wissen. Ein Sonnenblick z. B., der durch eine offene Thür in ein Zimmer fällt, in das wir hineintreten, eine Gegend, die wir durchreisen, eine Nätherin, eine Magd, die wir emsig beschäftigt sehen, kann uns etwas durchaus Gleichgültiges seyn, weil wir weit davon abliegenden Gedanken und Interessen ihren Lauf geben, und deshalb, in diesem Selbstgespräch oder Dialog mit Anderen,

gegen unsere Gedanken und Reden die vor uns dastehende Situation nicht zum Worte kommen lassen, oder nur eine ganz flüchtige Aufmerksamkeit darauf richten, die über die abstrakten Urtheile „angenehm, schön, häßlich" u. s. f. nicht hinausreicht. So erfreuen wir uns auch wohl an der Lustigkeit eines Bauerntanzes, indem wir denselben oberflächlich mit ansehn, oder entfernen uns davon und verachten ihn, weil wir „ein Feind von allem Rohen" sind. Aehnlich geht es uns mit menschlichen Physiognomieen, mit denen wir im täglichen Leben verkehren, oder die uns zufällig begegnen. Unsere Subjektivität und Wechselthätigkeit kommt immer dabei mit ins Spiel. Wir sind getrieben, Diesem oder Jenem dieß oder das zu sagen, haben Geschäfte abzumachen, Rücksichten zu nehmen, denken an Dieß oder Jenes von ihm, sehen ihn um diesen oder jenen Umstand an, den wir von ihm wissen, richten uns im Gespräche danach, schweigen von diesem, um ihn nicht zu verletzen, berühren jenes nicht, weil er's uns übel deuten möchte, kurz wir haben immer seine Geschichte, Rang, Stand, unser Benehmen oder unser Geschäft mit ihm zum Gegenstande, und bleiben in einem durchaus praktischen Verhältnisse oder in dem Zustande der Gleichgültigkeit und unaufmerksamen Zerstreutheit stehen.

Die Kunst nun aber in Darstellung solcher lebendigen Wirklichkeit verändert vollständig unseren Standpunkt zu derselben, indem sie ebensosehr alle die praktischen Verzweigungen abschneidet, die uns sonst mit dem Gegenstande in Zusammenhang setzen, und uns denselben ganz theoretisch entgegenbringt, als sie auch die Gleichgültigkeit aufhebt, und unsere anderwärts beschäftigte Aufmerksamkeit ganz auf die dargestellte Situation hinleitet, für die wir, um sie zu genießen, uns in uns sammeln und koncentriren müssen. — Die Skulptur besonders schlägt durch ihre ideale Produktionsweise die praktische Beziehung zu dem Gegenstande von Hause aus nieder, in sofern ihr Werk sogleich zeigt, dieser Wirklichkeit nicht anzugehören. Die Malerei dagegen führt

uns einerseits ganz in die Gegenwart einer uns näheren alltäglichen Welt hinein, aber sie zerreißt in ihr andererseits alle die Fäden der Bedürftigkeit, der Anziehung, Neigung oder Abneigung, welche uns zu solcher Gegenwart hinziehn, oder von ihr abstoßen, und führt uns die Gegenstände als Selbstzweck in ihrer eigenthümlichen Lebendigkeit näher. Es findet hier das Umgekehrte dessen statt, was Herr von Schlegel z. B. in der Geschichte des Pygmalion so ganz prosaisch als die Rückkehr des vollendeten Kunstwerks zum gemeinen Leben, zum Verhältniß der subjektiven Neigung und des realen Genusses ausspricht, eine Rückkehr, die das Gegentheil derjenigen Entfernung ist, in welche das Kunstwerk die Gegenstände zu unserem Bedürfnisse setzt, und eben damit deren eigenes selbstständiges Leben und Erscheinen vor uns hinstellt.

ββ) Wie nun die Kunst in diesem Kreise einem Inhalte, den wir sonst nicht für sich in seiner Eigenthümlichkeit gewähren lassen, die eingebüßte Selbstständigkeit revindicirt, so weiß sie zweitens solche Gegenstände festzuhalten, die in der Wirklichkeit nicht so verweilen, daß wir sie für sich zu beachten gewohnt würden. Je höher die Natur in ihren Organisationen und deren beweglichen Erscheinung hinaufreicht, desto mehr gleicht sie dem Schauspieler, der nur dem Augenblicke dient. In dieser Beziehung habe ich es schon früher als einen Triumph der Kunst über die Wirklichkeit gerühmt, daß sie auch das Flüchtigste zu fixiren im Stande ist. In der Malerei nun betrifft dieses Dauerbarmachen des Augenblicklichen einerseits wiederum die koncentrirte momentane Lebendigkeit in bestimmten Situationen, andererseits die Magie des Scheinens derselben in ihrer veränderlichen momentanen Färbung. Ein Trupp von Reitern z. B. kann sich in seiner Gruppirung, in den Zuständen jedes Einzelnen in jedem Augenblicke verändern. Wären wir selber dabei, so hätten wir ganz andere Dinge zu thun, als auf die Lebendigkeit dieser Veränderungen zu achten; wir hätten dann aufzusteigen, abzusteigen,

den Schnappsack aufzumachen, zu essen, zu trinken, auszuruhen, die Pferde abzuschirren, zu tränken, zu füttern u. s. f., oder wären wir im gewöhnlichen praktischen Leben Zuschauer, so sähen wir mit ganz anderen Interessen darauf; wir würden wissen wollen, was sie machen, was für Landsleute es sind, zu welchem Zweck sie ausziehn und dergl. mehr. Der Maler dagegen schleicht den vorübergehendsten Bewegungen, den flüchtigsten Ausdrücken des Gesichts, den augenblicklichsten Farbenerscheinungen in dieser Beweglichkeit nach, und bringt sie bloß im Interesse dieser ohne ihn verschwindenden Lebendigkeit des Scheinens vor uns. Besonders das Spiel des Farbenscheins, nicht die Farbe als solche, sondern ihr Hell und Dunkel, das Hervor- und Zurücktreten der Gegenstände ist der Grund, daß die Darstellung natürlich erscheint; worauf wir in Kunstwerken weniger zu merken pflegen, als es diese Seite verdient, die uns erst die Kunst zum Bewußtseyn bringt. Außerdem nimmt der Künstler in diesen Beziehungen der Natur ihren Vorzug, ins Einzelnste zu gehn, konkret, bestimmt, individualisirt zu seyn, indem er seinen Gegenständen die gleiche Individualität lebendiger Erscheinung in deren schnellsten Blitzen bewahrt, und doch nicht unmittelbare, streng nachgebildete Einzelnheiten für die bloße Wahrnehmung, sondern für die Phantasie eine Bestimmtheit giebt, in welcher zugleich die Allgemeinheit wirksam bleibt.

γγ) Je geringfügiger nun, im Verhältniß zu religiösen Stoffen, die Gegenstände sind, welche diese Stufe der Malerei als Inhalt ergreift, desto mehr macht hier gerade die künstlerische Produktion, die Art des Sehens, Auffassens, Verarbeitens, die Einlebung des Künstlers in den ganz individuellen Umkreis seiner Aufgaben, die Seele und lebendige Liebe seiner Ausführung selbst eine Hauptseite des Interesses aus, und gehört mit zu dem Inhalt. Was der Gegenstand unter seinen Händen wird, muß jedoch nichts seyn, was nicht derselbe in der That ist und seyn kann. Wir glauben nur etwas ganz Anderes und Neues

zu sehen, weil wir in der Wirklichkeit nicht auf dergleichen Situationen und deren Farbenerscheinung so im Detail Acht haben. Umgekehrt kommt auch allerdings etwas Neues zu diesen gewöhnlichen Gegenständen hinzu; nämlich eben die Liebe, der Sinn und Geist, die Seele, aus welcher sie der Künstler ergreift, sich aneignet, und so seine eigene Begeisterung der Produktion dem, was er erschafft, als ein neues Leben einhaucht. —

Dieß sind die wesentlichsten Gesichtspunkte, welche in Betreff des Inhalts der Malerei zur Berücksichtigung kommen.

b) Die zweite Seite, von welcher wir demnächst zu sprechen haben, bezieht sich auf die näheren Bestimmungen, denen das sinnliche Material, in sofern es den angegebenen Inhalt in sich aufnehmen soll, sich zugänglich erweisen muß.

α) Das Erste, was in dieser Rücksicht von Wichtigkeit wird, ist die Linearperspektive. Sie tritt als nothwendig ein, weil die Malerei nur die Fläche zu ihrer Verfügung hat, während sie nicht mehr, wie das Basrelief der alten Skulptur, ihre Figuren nebeneinander auf ein und demselben Plane ausbreiten kann, sondern zu einer Darstellungsweise fortgehn muß, welche die Entfernung ihrer Gegenstände nach allen Raumdimensionen scheinbar zu machen genöthigt ist. Denn die Malerei hat den Inhalt, den sie erwählt, zu entfalten, in seiner vielfachen Bewegung vor Augen zu stellen, und die Figuren mit der äußern landschaftlichen Natur, Gebäulichkeiten, Umgebung von Zimmern u. s. f. in einem ganz anderen Grade, als dieß die Skulptur selbst im Relief irgendwie vermag, in einen mannigfaltigen Zusammenhang zu bringen. Was nun die Malerei in dieser Rücksicht nicht in seiner wirklichen Entfernung in der realen Weise der Skulptur hinstellen kann, muß sie durch den Schein der Realität ersetzen. Das Nächste besteht in dieser Rücksicht darin, daß sie die eine Fläche, die sie vor sich hat, in unterschiedene, scheinbar von einander entfernt liegende Plane zertheilt, und dadurch die Gegensätze eines nahen Vorgrundes und

entfernten Hintergrundes erhält, welche durch den Mittelgrund wieder in Verbindung treten. Auf diese verschiedenen Plane stellt sie ihre Gegenstände hin. Indem sich nun die Objekte, je weiter sie vom Auge abliegen, um so mehr verhältnißmäßig verkleinern, und diese Abnahme in der Natur selbst schon mathematisch bestimmbaren optischen Gesetzen folgt, so hat die Malerei auch ihrerseits diesen Regeln, welche durch die Uebertragung der Gegenstände auf eine Fläche wiederum eine specifische Art der Anwendung erhalten, Folge zu geben. Dies ist die Nothwendigkeit für die sogenannte lineare oder mathematische Perspektive in der Malerei, deren nähere Vorschriften wir jedoch hier nicht zu erörtern haben.

β) Zweitens nun aber stehn die Gegenstände nicht nur in bestimmter Entfernung von einander, sondern sind auch von unterschiedener Form. Diese besondere Raumumgränzung, durch welche jedes Objekt in seiner specifischen Gestalt sichtbar gemacht wird, ist die Sache der Zeichnung. Erst die Zeichnung giebt sowohl die Entfernung der Gegenstände von einander, als auch die einzelne Gestalt derselben an. Ihr vorzüglichstes Gesetz ist die Richtigkeit in Form und Entfernung, welche sich freilich zunächst noch nicht auf den geistigen Ausdruck, sondern nur auf die äußere Erscheinung bezieht, und deshalb nur die selbst äußerliche Grundlage bildet, doch besonders bei organischen Formen und deren mannigfaltigen Bewegungen durch die dadurch eintretenden Verkürzungen von großer Schwierigkeit ist. In sofern sich nun diese beiden Seiten rein auf die Gestalt und deren räumliche Totalität beziehn, so machen sie das Plastische, Skulpturmäßige in der Malerei aus, das diese Kunst, da sie auch das Innerlichste durch die Außengestalt ausdrückt, ebensowenig entbehren kann, als sie in anderer Rücksicht dabei stehn bleiben darf. Denn ihre eigentliche Aufgabe ist die Färbung, so daß in dem wahrhaft Malerischen Entfernung und Gestalt nur durch Farbenunterschiede ihre eigentliche Darstellung gewinnen und darin aufgehn.

γ) Es ist deshalb die Farbe, das **Kolorit**, was den Maler zum Maler macht. Wir bleiben zwar gern beim Zeichnen und hauptsächlich beim Skizzenhaften, als bei dem vornehmlich Genialen stehn, aber wie erfindungsreich und phantasievoll auch der innere Geist in Skizzen aus der gleichsam durchsichtigeren, leichteren Hülle der Gestalt unmittelbar heraustreten kann, so muß doch die Malerei **malen**, wenn sie nicht nach der sinnlichen Seite in der lebendigen Individualität und Partikularisation ihrer Gegenstände abstrakt bleiben will. Hiermit soll jedoch den Zeichnungen und besonders den Handzeichnungen der großen Meister, wie z. B. Raphael's und Albrecht Dürer's, ein bedeutender Werth nicht abgesprochen werden. Im Gegentheil haben nach einer Seite hin gerade Handzeichnungen das höchste Interesse, indem man das Wunder sieht, daß der ganze Geist unmittelbar in die Fertigkeit der Hand übergeht, die nun mit der größten Leichtigkeit, ohne Versuch, in augenblicklicher Produktion alles, was im Geiste des Künstlers liegt, hinstellt. Die dürer'schen Randzeichnungen z. B. in dem Gebetbuche auf der münchener Bibliothek sind von unbeschreiblicher Geistigkeit und Freiheit; Einfall und Ausführung erscheint als eins und dasselbe, während man bei Gemälden die Vorstellung nicht entfernen kann, daß hier die Vollendung erst nach mehrfachem Uebermalen, stetem Fortschreiten und Verbessern geleistet sey.

Dessenohngeachtet bringt erst die Malerei durch den Gebrauch der Farbe das Seelenvolle zu seiner eigentlich lebendigen Erscheinung. Doch haben nicht alle Malerschulen die Kunst des Kolorits in gleicher Höhe gehabt, ja es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß fast nur die Venetianer und vorzüglich die Niederländer die vollkommenen Meister in der Farbe geworden sind. Beide der See nahe, beide in einem niedrigen Lande, durchschnitten von Sümpfen, Wasser, Kanälen. Bei den Holländern kann man sich dieß so erklären, daß sie bei einem immer neblichten Horizonte die stete Vorstellung des grauen Hintergrundes vor sich hatten, und nun durch dieses Trübe um so mehr veranlaßt wurden, das

Farbige in allen seinen Wirkungen und Mannigfaltigkeiten der Beleuchtung, Reflexe, Lichtscheine u. s. f. zu studiren, hervorzuheben und darin gerade eine Hauptaufgabe ihrer Kunst zu finden. Gegen die Venetianer und Holländer gehalten, erscheint die sonstige Malerei der Italiener, Correggio und einige Andere ausgenommen, als trockener, saftloser, kälter und unlebendiger.

Näher nun lassen sich bei der Färbung folgende Punkte als die wichtigsten herausheben.

aa) Erstens die abstrakte Grundlage aller Farbe, das Helle und Dunkle. Wenn dieser Gegensatz und seine Vermittelungen für sich ohne weitere Farbenunterschiede in Wirkung gesetzt werden, so kommen dadurch nur die Gegensätze des Weißen, als des Lichts, und des Schwarzen, als des Schattens, so wie die Uebergänge und Nüancen zum Vorschein, welche die Zeichnung integriren, indem sie dem eigentlich Plastischen der Gestalt angehören, und die Hebung, Senkung, Rundung, Entfernung der Gegenstände hervorbringen. Wir können in dieser Rücksicht hier der Kupferstecherkunst, welche es nur mit dem Hell und Dunkel als solchem zu thun hat, beiläufig erwähnen. Außer dem unendlichen Fleiß und der sorglichsten Arbeitsamkeit ist in dieser hochzuschätzenden Kunst, wenn sie auf ihrer Höhe steht, Geist mit der Nützlichkeit großer Vervielfältigung verbunden, welche auch die Buchdruckerkunst hat. Doch ist sie nicht wie die Zeichnung als solche bloß auf Licht und Schatten angewiesen, sondern bemüht sich in ihrer heutigen Ausbildung besonders mit der Malerei in Wetteifer zu treten, und außer dem Hell und Dunkel, das durch die Beleuchtung bewirkt wird, auch noch diejenigen Unterschiede größerer Helle oder Dunkelheit auszudrücken, welche durch die Lokalfarbe selbst hervorkommen; wie sich z. B. im Kupferstich bei derselben Beleuchtung der Unterschied von blondem und schwarzem Haare sichtbar machen läßt.

In der Malerei nun aber giebt das Hell und Dunkel, wie gesagt, nur die Grundlage ab, obschon diese Grundlage

von der höchsten Wichtigkeit ist. Denn sie allein bestimmt das Vor- und Zurücktreten, die Rundung, überhaupt das eigentliche Erscheinen der Gestalt als sinnlicher Gestalt, das, was man die Modelirung nennt. Die Meister des Kolorits treiben es in dieser Rücksicht bis zum äußersten Gegensatz des hellsten Lichtes und der tiefsten Schatten, und bringen nur dadurch ihre großen Effekte hervor. Doch ist ihnen dieser Gegensatz nur erlaubt, in sofern er nicht hart, d. h. in sofern er nicht ohne reichhaltiges Spiel der Uebergänge und Vermittelungen bleibt, die alles in Zusammenhang und Fluß setzen und bis zu den feinsten Nüancirungen fortgehen. Fehlen aber solche Gegensätze, so wird das Ganze flach, weil eben nur der Unterschied des Helleren oder Dunklerern bestimmte Theile sich hervorheben, andere dagegen zurücktreten läßt. Besonders bei reichen Kompositionen und weiten Entfernungen der darzustellenden Gegenstände von einander wird es nothwendig, bis in das tiefste Dunkel hineinzugehen, um eine weite Stufenleiter für Licht und Schatten zu haben.

Was nun die nähere Bestimmtheit des Lichts und Schattens betrifft, so hängt dieselbe vornehmlich von der Art der vom Künstler angenommenen Beleuchtung ab. Das Tageslicht, Morgen-, Mittags-, Abendlicht, Sonnenschein oder Mondlicht, klarer oder bewölkter Himmel, das Licht bei Gewittern, Kerzenbeleuchtung, beschlossenes, einfallendes oder gleichmäßig sich verbreitendes Licht, die verschiedenartigsten Beleuchtungsweisen verursachen hier die allermannigfaltigsten Unterschiede. Bei einer öffentlichen reichen Handlung, einer in sich selbst klaren Situation des wachen Bewußtseyns ist das äußere Licht mehr Nebensache, und der Künstler wird am besten das gewöhnliche Tageslicht gebrauchen, wenn nicht die Forderung dramatischer Lebendigkeit, die gewünschte Heraushebung bestimmter Figuren und Gruppen und das Zurücktretenlassen anderer eine ungewöhnliche Beleuchtungsweise, welche für dergleichen Unterschiede günstiger ist, nothwendig macht. Die älteren großen Maler haben deshalb

Kontraste, überhaupt ganz specielle Situationen gleichsam der Beleuchtung wenig benutzt; und mit Recht, da sie mehr auf das Geistige als solches als auf den Effekt der sinnlichen Erscheinungsweise losgingen; und bei der überwiegenden Innerlichkeit und Wichtigkeit des Gehalts diese immer mehr oder weniger äußere Seite entbehren konnten. Bei Landschaften dagegen und unbedeutenden Gegenständen des gewöhnlichen Lebens wird die Beleuchtung von ganz anderem Belang. Hier sind die großen künstlerischen, oft auch künstlichen, magischen Effekte an ihrer Stelle. In der Landschaft z. B. können die kühnen Kontraste großer Lichtmassen und starker Schattenparthien die beste Wirkung thun, doch ebensosehr auch zur bloßen Manier werden. Umgekehrt sind es in diesen Kreisen hauptsächlich die Lichtreflexe, das Scheinen und Wiederscheinen, dieß wunderbare Lichtecho, das ein besonders lebendiges Spiel von Hell und Dunkel hervorbringt, und sowohl für den Künstler, als auch für den Beschauer ein gründliches und anhaltendes Studium erfordert. Dabei kann denn die Beleuchtung, welche der Maler äußerlich oder innerlich in seiner Konception aufgefaßt hat, selbst nur ein schnellvorübergehender und sich verändernder Schein seyn. Wie plötzlich aber auch oder ungewöhnlich die festgehaltene Beleuchtung seyn mag, so muß dennoch der Künstler selbst bei der bewegtesten Handlung dafür sorgen, daß das Ganze in dieser Mannigfaltigkeit nicht unruhig, schwankend, verworren werde, sondern klar und zusammengehalten bleibe.

ββ) Dem gemäß, was ich bereits oben sagte, muß nun aber die Malerei das Hell und Dunkel nicht in seiner bloßen Abstraktion, sondern durch die Verschiedenheit der Farbe selbst ausdrücken. Licht und Schatten müssen farbig seyn. Wir haben deshalb **zweitens** von der Farbe als solcher zu sprechen.

Der **erste** Punkt betrifft hier wieder zunächst das **Hell und Dunkel** der Farben gegeneinander, in sofern sie in ihrem wechselseitigen Verhältniß selbst als Licht und Dunkel wirken und ein-

ander heben oder drücken und schaden. Roth z. B. und noch mehr Gelb ist für sich bei gleicher Intensität heller als Blau. Dieß hängt mit der Natur der verschiedenen Farben selbst, die erst Goethe neuerdings in das rechte Licht gestellt hat, zusammen. Im Blau nämlich ist das Dunkle die Hauptsache, das erst, in sofern es durch ein helleres, doch nicht vollständig durchsichtiges Medium wirkt, als Blau erscheint. Der Himmel z. B. ist dunkel; auf höchsten Bergen wird er immer schwärzer; durch ein durchsichtiges, jedoch trübendes Medium, wie die atmosphärische Luft der niedrigeren Ebenen, gesehen, erscheint er blau, und um so heller, je weniger durchsichtig die Luft ist. Beim Gelb umgekehrt wirkt das an und für sich Helle durch ein Trübes, welches das Helle noch durchscheinen läßt. Der Rauch ist z. B. solch ein trübendes Mittel; vor etwas durch ihn hindurchwirkendem Schwärzen gesehn, sieht er blaulich aus, vor etwas Hellem gelblich und röthlich. Das eigentliche Roth ist die wirksame königliche konkrete Farbe, in welcher sich Blau und Gelb, die selbst wieder Gegensätze sind, durchdringen; Grün kann man auch als solche Vereinigung ansehn, doch nicht als die konkrete Einheit, sondern als bloß ausgelöschten Unterschied, als die gesättigte, ruhige Neutralität. Diese Farben sind die reinsten, einfachsten, die ursprünglichen Grundfarben. Man kann deshalb auch in der Art und Weise, wie die älteren Meister sie anwendeten, eine symbolische Beziehung suchen. Besonders im Gebrauch des Blau und Roth. Blau entspricht dem Sanfteren, Sinnvollen, Stilleren, dem empfindungsreichen Hineinsehn, in sofern es das Dunkle zum Princip hat, das nicht Widerstand leistet, während das Helle mehr das Widerstehende, Producirende, Lebendige, Heitre ist; Roth das Männliche, Herrschende, Königliche; Grün das Indifferente, Neutrale. Nach dieser Symbolik trägt z. B. Maria, wo sie als thronend, als Himmelsköniginn vorgestellt ist, häufig einen rothen, wo sie dagegen als Mutter erscheint, einen blauen Mantel.

Alle die übrigen unendlich mannigfaltigen Farben müssen als bloße Modifikationen betrachtet werden, in welchen irgend eine Schattirung jener Kardinalfarben zu erkennen ist. In diesem Sinne wird z. B. kein Maler Violet eine Farbe nennen. In ihrem Wechselverhältniß nun sind alle diese Farben selber in ihrer Wirkung gegeneinander heller und dunkler; ein Umstand, welchen der Maler wesentlich in Betracht ziehn muß, um den rechten Ton, den er an jeder Stelle für die Modelirung, Entfernung der Gegenstände nöthig hat, nicht zu verfehlen. Hier tritt nämlich eine ganz eigenthümliche Schwierigkeit ein. In dem Gesicht z. B. ist die Lippe roth, die Augenbraue dunkel, schwarz, braun, oder wenn auch blond, dennoch immer in dieser Farbe dunkler als die Lippe; ebenso sind die Wangen durch ihr Roth heller der Farbe nach als die Nase bei gelblicher, bräunlicher, grünlicher Hauptfarbe. Diese Theile können nun ihrer Lokalfarbe zufolge heller und intensiver gefärbt seyn, als es ihnen der Modelirung nach zukommt. In der Skulptur, ja selbst in der Zeichnung werden dergleichen Parthien ganz nur nach dem Verhältniß der Gestalt und Beleuchtung in Hell und Dunkel gehalten. Der Maler dagegen muß sie in ihrer lokalen Färbung aufnehmen, welche dieß Verhältniß stört. Dasselbe findet mehr noch bei von einander entfernteren Gegenständen statt. Für den gewöhnlichen sinnlichen Anblick ist es der Verstand, der in Bezug auf die Dinge über ihre Entfernung und Form u. s. f. nicht nur nach dem Farbenscheine, sondern auch noch aus ganz andern Umständen urtheilt. In der Malerei aber ist nur die Farbe vorhanden, die als bloße Farbe dasjenige beeinträchtigen kann, was das Hell und Dunkel für sich fordert. Hier besteht nun die Kunst des Malers darin, solch einen Widerspruch aufzulösen und die Farben so zusammenzustellen, daß sie weder in ihrer Lokaltinte der Modelirung, noch in ihrem sonstigen Verhältniß einander Schaden thun. Erst durch die Berücksichtigung beider Punkte kann die wirkliche Gestalt und Färbung der Gegenstände bis zur Vollendung zum

Vorschein kommen. Mit welcher Kunst haben z. B. die Holländer den Glanz von Atlasgewändern mit allen den mannigfaltigen Reflexen und Abstufungen des Schattens in Falten u. s. f., den Schein des Silbers, Goldes, Kupfers, glasirter Gefäße, Sammet u. s. f. und ebenso van Eyck schon das Leuchten der Edelsteine, Goldborten, Geschmeide u. s. f. gemalt. Die Farben, durch welche z. B. der Goldglanz hervorgebracht ist, haben für sich nichts Metallisches; sieht man sie in der Nähe, so ist es einfaches Gelb, das für sich betrachtet nur wenig leuchtet; die ganze Wirkung hängt einerseits von dem Herausheben der Form, andererseits von der Nachbarschaft ab, in welche jede einzelne Farbennüance gebracht ist.

Eine weitere Seite zweitens geht die Harmonie der Farben an.

Ich habe bereits oben bemerkt, daß die Farben eine durch die Natur der Sache selbst gegliederte Totalität ausmachen. In dieser Vollständigkeit müssen sie nun auch erscheinen; keine Hauptfarbe darf ganz fehlen, weil sonst der Sinn der Totalität etwas vermißt. Besonders die älteren Italiener und Niederländer geben in Ansehung dieses Farbensystems eine volle Befriedigung; wir finden in ihren Gemälden Blau, Gelb, Roth, Grün. Solche Vollständigkeit nun macht die Grundlage der Harmonie aus. Weiter aber müssen die Farben so zusammengestellt seyn, daß sowohl ihr malerischer Gegensatz, als auch die Vermittlung und Auflösung desselben und dadurch eine Ruhe und Versöhnung für's Auge zu Stande kommt. Theils die Art der Zusammenstellung, Theils der Grad der Intensität jeder Farbe bewirkt solche Kraft des Gegensatzes der Ruhe der Vermittlung. In der älteren Malerei waren es besonders die Niederländer, welche die Kardinalfarben in ihrer Reinheit, und ihrem einfachen Glanz gebrauchten, wodurch die Harmonie durch Schärfung der Gegensätze erschwert wird, aber, wenn sie erreicht ist, dem Auge wohl thut. Doch muß bei dieser Entschiedenheit und Kräftigkeit der Farbe

dann auch der Charakter der Gegenstände sowie die Kraft des Ausdrucks selbst entschiedener und einfacher seyn. Hierin liegt zugleich eine höhere Harmonie der Färbung mit dem Inhalt. Die Hauptpersonen z. B. müssen auch die hervorstechendste Farbe haben, und in ihrem Charakter, ihrer ganzen Haltung und Ausdrucksweise großartiger erscheinen als die Nebenpersonen, denen nur die gemischten Farben zukommen. In der Landschaftsmalerei treten dergleichen Gegensätze der reinen Kardinalfarben weniger heraus, in Scenen hingegen, worin die Personen die Hauptsache bleiben, und insbesondere die Gewänder die größten Theile der ganzen Fläche einnehmen, sind jene einfacheren Farben an ihrer Stelle. Hier entspringt die Scene aus der Welt des Geistigen, in welcher das Unorganische, die Naturumgebung abstrakter, d. h. nicht in seiner natürlichen Vollständigkeit und isolirten Wirkung erscheinen muß, und die mannigfaltigen Tinten der Landschaft in ihrer nüancenreicheren Buntheit weniger passen. Im Allgemeinen paßt die Landschaft zur Umgebung menschlicher Scenen nicht so vollständig als ein Zimmer, überhaupt Architektonisches, denn die Situationen, welche im Freien spielen, sind im Ganzen genommen gewöhnlich nicht diejenigen Handlungen, in denen das volle Innere als das Wesentliche sich herauskehrt. Wird aber der Mensch in die Natur hinausgestellt, so muß sie nur als bloße Umgebung Gültigkeit erhalten. Bei dergleichen Darstellungen nun erhalten, wie gesagt, vornehmlich die entschiedenen Farben ihren rechten Platz. Doch gehört eine Kühnheit und Kraft zu ihrem Gebrauch. Süßliche, verschwemmte, lieblich thuende Gesichter stimmen nicht zu ihnen; solch ein weicher Ausdruck, solche Verblasenheit von Physiognomien, welche man seit Mengs für Idealität zu halten gewohnt ist, würde durch entschiedene Farben ganz darniedergeschlagen werden. In neuester Zeit sind bei uns vornehmlich nichtssagende, weichliche Gesichter, mit gezierten besonders graziös oder einfach und großartig seyn sollenden Stellungen u. s. f. Mode geworden.

Diese Unbedeutenheit von Seiten des inneren geistigen Charakters führt dann auch auf Unbedeutenheit der Farben und des Farbentons, so daß alle Farben in Unscheinbarkeit und kraftloser Gebrochenheit und Abdämpfung gehalten werden, und nichts recht hervorkommt; nichts Anderes freilich herunterdrückt, aber auch nichts heraushebt. Es ist dieß wohl eine Harmonie der Farben, und häufig von großer Süße und einschmeichelnder Lieblichkeit, aber in der Unbedeutenheit. In der ähnlichen Beziehung sagt schon Goethe in seinen Anmerkungen zur Uebersetzung von Diderot's Versuch über die Malerei: „man giebt keineswegs zu, daß es leichter sey, ein schwaches Kolorit harmonischer zu machen als ein starkes; aber freilich, wenn das Kolorit stark ist, wenn Farben lebhaft erscheinen, dann empfindet auch das Auge Harmonie und Disharmonie viel lebhafter; wenn man aber die Farben schwächt, einige hell, andere gemischt, andere beschmutzt im Bilde braucht, dann weiß freilich Niemand, ob er ein harmonisches oder disharmonisches Bild sieht; das weiß man aber allenfalls zu sagen, daß es unwirksam, daß es unbedeutend sey." —

Mit der Harmonie der Farben ist nun aber im Kolorit noch keineswegs Alles erreicht, sondern es müssen drittens noch mehrere andere Seiten, um eine Vollendung hervorzubringen, hinzukommen. Ich will in dieser Rücksicht hier nur noch der sogenannten Luftperspektive, der Karnation, und endlich der Magie des Farbenscheines Erwähnung thun.

Die Linearperspektive betrifft zunächst nur die Größenunterschiede, welche die Linien der Gegenstände in ihrer geringeren oder weiteren Entfernung vom Auge machen. Diese Veränderung und Verkleinerung der Gestalt ist jedoch nicht das Einzige, was die Malerei nachzubilden hat. Denn in der Wirklichkeit erleidet Alles durch die atmosphärische Luft, die zwischen den Gegenständen, ja selbst zwischen den verschiedenen Theilen derselben hinzieht, eine Verschiedenartigkeit der Färbung. Dieser

mit der Entfernung sich abdämpfende Farbenton ist es, welcher die **Luftperspektive** ausmacht, in sofern dadurch die Gegenstände Theils in der Weise ihrer Umrisse, Theils in Rücksicht auf ihren Hell- und Dunkelschein und sonstige Färbung modificirt werden. Gewöhnlich meint man, was im Vorgrunde dem Auge am nächsten steht, sey immer das Hellste und der Hintergrund das Dunklere, in der That aber verhält sich die Sache anders. Der Vorgrund ist das Dunkelste und Hellste zugleich, d. h. der Kontrast von Licht und Schatten wirkt in der Nähe am stärksten, und die Umrisse sind am bestimmtesten; je weiter dagegen die Objekte sich vom Auge entfernen, desto farbloser, unbestimmter in ihrer Gestalt werden sie, indem sich der Gegensatz von Licht und Schatten mehr und mehr verliert, bis sich das Ganze überhaupt in ein helles Grau verliert. Die verschiedene Art der Beleuchtung jedoch verursacht in dieser Rücksicht die verschiedenartigsten Abweichungen. — Besonders in der Landschaftsmalerei, doch auch in allen übrigen Gemälden, welche weite Räume darstellen, ist die Luftperspektive von höchster Wichtigkeit, und die großen Meister des Kolorits haben auch hierin zauberische Effekte hervorgebracht.

Das Schwerste nun aber **zweitens** in der Färbung, das Ideale gleichsam, der Gipfel des Kolorits ist das **Inkarnat**, der Farbenton der menschlichen Fleischfarbe, welche alle andern Farben wunderbar in sich vereinigt, ohne daß sich die eine oder andere selbstständig heraushebt. Das jugendliche, gesunde Roth der Wange ist zwar reiner Karmin, ohne allen Stich in's Blaue, Violette oder Gelbe, aber dieß Roth ist selbst nur ein Anflug oder vielmehr ein Schimmer, der von Innen herauszudringen scheint, und sich unbemerkbar in die übrige Fleischfarbe hinein verliert. Diese aber ist ein ideelles Ineinander aller Hauptfarben. Durch das durchsichtige Gelb der Haut scheint das Roth der Arterien, das Blau der Venen, und zu dem Hell und Dunkel und den sonstigen mannigfaltigen

Scheinen und Reflexen kommen noch graue, bräunliche, selbst grünliche Töne hinzu, die uns beim ersten Anblick höchst unnatürlich dünken und doch ihre Richtigkeit und wahrhaften Effekt haben können. Dabei ist dieses Ineinander von Scheinen ganz glanzlos, d. h. es zeigt kein Scheinen von Anderem an ihm, sondern ist von Innen her beseelt und belebt. Dieß Durchscheinen von Innen besonders ist für die Darstellung von größter Schwierigkeit. Man kann es einem See im Abendschein vergleichen, in welchem man die Gestalten, die er abspiegelt und zugleich die klare Tiefe und Eigenthümlichkeit des Wassers sieht. Metallglanz dagegen ist wohl scheinend und wiederscheinend, Edelgesteine zwar durchsichtig, blitzend, doch kein durchscheinendes Ineinander von Farben, wie das Fleisch, ebenso der Atlas, glänzende Seidenstoffe u. s. f. Die thierische Haut, das Haar oder Gefieder, die Wolle u. s. f. sind in derselben Weise von der verschiedenartigsten Färbung, aber doch in den bestimmten Theilen von direkter, selbstständiger Farbe, so daß die Mannigfaltigkeit mehr ein Resultat verschiedener Flächen und Plane, kleiner Punkte und Linien von verschiedenen Färbungen, als ein Ineinander, wie beim Fleisch, ist. Am nächsten noch kommen demselben die Farbenspiele durchscheinender Trauben, und die wunderbaren zarten durchsichtigen Farbennüancen der Rose. Doch auch diese erreicht nicht den Schein innerer Belebung, den die Fleischfarbe haben muß, und dessen glanzloser Seelenduft zum Schwierigsten gehört, was die Malerei kennt. Denn dieß Innerliche, Subjektive der Lebendigkeit soll auf einer Fläche nicht als aufgetragen, nicht als materielle Farbe, als Striche, Punkte u. s. f., sondern als selbst lebendiges Ganze erscheinen; durchsichtig tief, wie das Blau des Himmels, das fürs Auge keine widerstandleistende Fläche seyn darf, sondern worein wir uns müssen vertiefen können. Schon Diderot in dem von Goethe übersetzten Aufsatz über Malerei sagt in dieser Hinsicht: „Wer das Gefühl des Fleisches erreicht hat, ist schon weit gekommen, das Uebrige ist

nichts dagegen. Tausend Maler sind gestorben, ohne das Fleisch gefühlt zu haben, tausend andere werden sterben, ohne es zu fühlen."

Was kurz das Material angeht, durch welches diese glanzlose Lebendigkeit des Fleisches kann hervorgebracht werden, so hat sich erst die Oelfarbe als hiezu vollkommen tauglich erwiesen. Am wenigstens geschickt, ein Ineinanderscheinen zu bewirken, ist die Behandlung in Mosaiken, welche sich zwar durch ihre Dauer empfiehlt, doch weil sie die Farbennüancen durch verschieden gefärbte Glasstifte oder Steinchen, die nebeneinander gestellt werden, ausdrücken muß, niemals das fließende sich Verschmelzen eines ideellen Ineinander von Farben bewirken kann. Weiter gehn schon die Fresko- und Tempera-Malerei. Doch beim Freskomalen werden die auf nassen Kalk aufgetragenen Farben zu schnell eingesogen, so daß einerseits die größte Fertigkeit und Sicherheit des Pinsels nöthig ist, andererseits mehr mit großen Strichen nebeneinander gearbeitet werden muß, welche, da sie schnell auftrocknen, keine feinere Vertreibung gestatten. Das Aehnliche findet beim Malen mit Temperafarben statt, die zwar zu großer innerer Klarheit und schönem Leuchten zu bringen sind, doch durch ihr schnelles Auftrocknen gleichfalls sich weniger zur Verschmelzung und Vertreibung eignen, und eine mehr zeichnende Behandlung mit Strichen nöthig machen. Die Oelfarbe dagegen erlaubt nicht nur das zarteste sanfteste Ineinanderschmelzen und Vertreiben, wodurch die Uebergänge so unmerklich werden, daß man nicht sagen kann, wo eine Farbe anfängt und wo sie aufhört, sondern sie erhält auch bei richtiger Mischung und rechter Auftragsweise ein edelsteinartiges Leuchten, und kann vermittelst ihres Unterschiedes von Deck- und Lasurfarben in weit höherem Grade als die Temperamalerei ein Durchscheinen verschiedener Farbenlagen hervorbringen.

Der dritte Punkt endlich, dessen wir noch erwähnen müssen, betrifft die Duftigkeit, Magie in der Wirkung des Kolo-

rits. Diese Zauberei des Farbenscheins wird hauptsächlich da erst auftreten, wo die Substantialität und Geistigkeit der Gegenstände sich verflüchtigt hat, und nun die Geistigkeit in die Auffassung und Behandlung der Färbung hereintritt. Im Allgemeinen läßt sich sagen, daß die Magie darin besteht, alle Farben so zu behandeln, daß dadurch ein für sich objektloses Spiel des Scheines hervorkommt, das die äußerste verschwebende Spitze des Kolorits bildet, ein Ineinander von Färbungen, ein Scheinen von Reflexen, die in andere Scheine scheinen, und so fein, so flüchtig, so seelenhaft werden, daß sie in's Bereich der Musik herüberzugehn anfangen. Nach Seiten der Modelirung gehört die Meisterschaft des Helldunkels hieher, worin schon unter den Italienern Leonardo da Vinci und vor allem Correggio Meister waren. Sie sind zu tiefsten Schatten fortgegangen, die aber selbst wieder durchleuchtet bleiben und sich durch unmerkliche Uebergänge bis zum hellsten Lichte steigern. Dadurch kommt die höchste Rundung zum Vorschein, nirgends ist eine Härte oder Gränze, überall ein Uebergehn; Licht und Schatten wirken nicht unmittelbar nur als Licht oder Schatten, sondern beide durchscheinen einander, wie eine Kraft von Innen her durch ein Aeußeres hindurchwirkt. Das Aehnliche gilt für die Behandlung der Farbe, in welcher auch die Holländer die größten Meister waren. Durch diese Idealität, dieß Ineinander, dieses Herüber und Hinüber von Reflexen und Farbenscheinen, durch diese Veränderlichkeit und Flüchtigkeit von Uebergängen breitet sich über das Ganze bei der Klarheit, dem Glanz, der Tiefe, dem milden und saftigen Leuchten der Farbe ein Schein der Beseelung, welcher die Magie des Kolorits ausmacht, und dem Geiste des Künstlers, der dieser Zauberer ist, eigens angehört.

γγ) Dieß führt uns auf einen letzten Punkt, den ich kurz noch besprechen will.

Unsern Ausgangspunkt nahmen wir von der Linearperspektive, schritten sodann zur Zeichnung fort und betrachteten

endlich die Farbe; zuerst Licht und Schatten in Rücksicht auf Modelirung; zweitens als Farbe selbst, und zwar als Verhältniß der relativen Helligkeit und Dunkelheit der Farben gegeneinander, sowie ferner als Harmonie, Luftperspektive, Karnation und Magie derselben. Die dritte Seite nun betrifft die schöpferische Subjektivität des Künstlers in Hervorbringung des Kolorits.

Gewöhnlich meint man, die Malerei könne hiebei nach ganz bestimmten Regeln verfahren. Dieß ist jedoch nur bei der Linearperspektive, als einer ganz geometrischen Wissenschaft der Fall, obschon auch hier nicht einmal die Regel als abstrakte Regel hervorscheinen darf, wenn sie nicht das eigentlich Malerische zerstören soll. Die Zeichnung zweitens läßt sich weniger schon als die Perspektive durchweg auf allgemeine Gesetze zurückführen, am wenigsten aber das Kolorit. Der Farbensinn muß eine künstlerische Eigenschaft, eine eigenthümliche Seh- und Konceptionsweise von Farbentönen, die existiren, so wie eine wesentliche Seite der reproduktiven Einbildungskraft und Erfindung seyn. Dieser Subjektivität des Farbentons wegen, in welcher der Künstler seine Welt anschaut, und die zugleich produktiv bleibt, ist die große Verschiedenheit des Kolorits keine bloße Willkür und beliebige Manier einer Färbung, die nicht so in rerum natura vorhanden ist, sondern liegt in der Natur der Sache selbst. So erzählt z. B. Goethe in Dichtung und Wahrheit folgendes hiehergehörige Beispiel. „Als ich (nach einem Besuche der Dresdner Gallerie) bei meinem Schuster wieder eintrat — bei einem solchen hatte er sich aus Grille einquartiert — um das Mittagsmahl zu genießen, trauete ich meinen Augen kaum: denn ich glaubte ein Bild von Ostade vor mir zu sehen, so vollkommen, daß man es nur auf die Gallerie hätte hängen dürfen. Stellung der Gegenstände, Licht, Schatten, bräunlicher Teint des Ganzen, alles was man in jenen Bildern bewundert, sah ich hier in der Wirklichkeit. Es war das erstemal, daß ich auf einen so hohen Grad die Gabe gewahr wurde, die ich nachher

mit mehrerem Bewußtseyn übte, die Natur nämlich mit den Augen dieses oder jenes Künstlers zu sehen, dessen Werken ich so eben eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Diese Fähigkeit hat mir viel Genuß gewährt, aber auch die Begierde vermehrt, der Ausübung eines Talents, das mir die Natur versagt zu haben schien, von Zeit zu Zeit eifrig nachzuhängen." Besonders thut sich diese Verschiedenheit des Kolorits auf der einen Seite bei Darstellung des menschlichen Fleisches hervor, selbst abgesehen von allen äußerlich wirkenden Modifikationen der Beleuchtung, des Alters, Geschlechts, der Situation, Nationalität, Leidenschaft u. s. f. Auf der anderen ist es die Darstellung des täglichen Lebens im Freien oder Innern der Häuser, Schenken, Kirchen u. s. w., so wie die landschaftliche Natur, deren Reichthum von Gegenständen und Färbungen jeden Maler mehr oder weniger an seinen eigenen Versuch weist, dieß mannigfaltige Spiel von Scheinen, das hier eintritt, aufzufassen, wiederzugeben und sich nach seiner Anschauung, Erfahrung und Einbildungskraft zu erfinden.

b) Wir haben bis jetzt in Betreff auf die besonderen Gesichtspunkte, welche in der Malerei geltend zu machen sind, erstens vom Inhalt, zweitens von dem sinnlichen Material gesprochen, dem dieser Inhalt eingebildet werden kann. Drittens bleibt uns zum Schluß nur noch übrig, die Art und Weise festzustellen, in welcher der Künstler seinen Inhalt, diesem bestimmten sinnlichen Elemente gemäß, malerisch zu koncipiren und auszuführen hat. Den breiten Stoff, der sich auch hier wieder unserer Betrachtung darbietet, können wir folgendermaßen gliedern.

Erstens sind es die allgemeineren Unterschiede der Konceptionsweise, die wir sondern und in ihrer Fotbewegung zu immer reicherer Lebendigkeit begleiten müssen;

Zweitens haben wir uns mit den bestimmteren Seiten zu beschäftigen, welche innerhalb dieser Arten der Auffassung nä-

her die eigentlich malerische Komposition, die künstlerischen Motive der ergriffenen Situation und der Gruppirung angehn.

Drittens wollen wir einen Blick auf die Art der Charakterisirung werfen, welche aus der Verschiedenheit sowohl der Gegenstände als auch der Konception hervorgeht.

a) Was nun erstens die allgemeinsten Weisen der malerischen Auffassung betrifft, so finden dieselben Theils in dem Inhalt selbst, der zur Darstellung gebracht werden soll, Theils in dem Entfaltungsgange der Kunst ihren Ursprung, welche nicht gleich von Hause aus den ganzen Reichthum, der in einem Gegenstande liegt, herausarbeitet, sondern erst nach mannigfaltigen Stufen und Uebergängen zur vollen Lebendigkeit hingelangt.

aa) Der erste Standpunkt, den die Malerei in dieser Beziehung einnehmen kann, zeigt noch ihre Herkunft von der Skulptur und Architektur, indem sie sich in dem allgemeinen Charakter ihrer ganzen Konceptionsweise noch diesen Künsten anschließt. Dieß wird am meisten der Fall seyn können, wenn sich der Künstler auf einzelne Figuren beschränkt, welche er nicht in der lebendigen Bestimmtheit einer in sich mannigfaltigen Situation, sondern in dem einfachen, selbstständigen Beruhen auf sich hinstellt. Aus den verschiedenen Kreisen des Inhalts, den ich als für die Malerei gemäß bezeichnet habe, sind hiefür besonders religiöse Gegenstände, Christus, einzelne Apostel und Heilige passend. Denn dergleichen Figuren müssen fähig seyn, für sich selbst in ihrer Vereinzelung Bedeutung genug zu haben, eine Totalität zu seyn und einen substantiellen Gegenstand der Verehrung und Liebe für das Bewußtseyn auszumachen. In dieser Art finden wir vornehmlich in der älteren Kunst Christus oder Heilige isolirt, ohne bestimmtere Situation und Naturumgebung dargestellt. Tritt eine Umgebung hinzu, so besteht sie hauptsächlich in architektonischen Verzierungen, besonders gothischen, wie dieß z. B. bei älteren Niederländern und Ober-Deutschen häufig vorkommt. In dieser Bezüglichkeit auf die Architektur, zwischen deren Pfei-

ler und Bogen oft auch mehrere solcher Figuren, der zwölf Apostel z. B., nebeneinandergestellt werden, geht die Malerei noch nicht zu der Lebendigkeit der späteren Kunst fort, und auch die Gestalten selbst bewahren noch Theils den mehr starren statuarischen Charakter der Skulptur, Theils bleiben sie überhaupt in einem statuarischen Typus stehen, wie ihn die byzantinische Malerei z. B. an sich trägt. Für solche einzelne Figuren ohne alle Umgebung oder bei bloß architektonischer Einschließung ist dann auch eine strengere Einfachheit der Farbe und grellere Entschiedenheit derselben passend. Die ältesten Maler haben statt einer reichen Naturumgebung deshalb den einfarbigen Goldgrund beibehalten, dem nun die Farben der Gewänder face machen und ihn gleichsam pariren müssen, und daher entschiedener, greller sind, als wir sie in den Zeiten der schönsten Ausbildung der Malerei finden, wie denn überhaupt die Barbaren ohnehin an einfachen lebhaften Farben, Roth, Blau u. s. f. ihr Gefallen haben.

Zu dieser ersten Art der Auffassung gehören nun größtentheils auch die wunderthätigen Bilder. Als zu etwas Stupendem hat der Mensch zu ihnen nur ein stupides Verhältniß, das die Seite der Kunst gleichgültig läßt, so daß sie dem Bewußtseyn nicht durch menschliche Verlebendigung und Schönheit freundlich näher gebracht werden, und die am meisten religiös verehrten, künstlerisch betrachtet, gerade die allerschlechtesten sind.

Wenn nun aber dergleichen vereinzelte Figuren nicht als eine für sich fertige Totalität um ihrer ganzen Persönlichkeit willen ein Gegenstand der Verehrung oder des Interesses abgeben können, so hat eine solche noch im Princip der skulpturartigen Auffassung ausgeführte Darstellung keinen Sinn. So sind Portraits z. B. für die Bekannten der Person und ihrer ganzen Individualität wegen interessant; sind aber die Personen vergessen oder unbekannt, so frischt sich durch ihre Darstellung in einer Aktion oder Situation, die einen bestimmten Charakter zeigt,

eine ganz andere Theilnahme an, als die ist, die wir für solche ganz einfache Konceptionsweise gewinnen können. Große Portraits, wenn sie durch alle Mittel der Kunst in voller Lebendigkeit vor uns dastehn, haben an dieser Fülle des Daseyns selbst schon dieß Hervortreten, Hinausschreiten aus ihrem Rahmen. Bei van dykischen Portraits z. B. hat mir der Rahmen, besonders wenn die Stellung der Figur nicht ganz en face, sondern etwas herumgewendet ist, ausgesehen wie die Thüre der Welt, in welche der Mensch da hereintritt. Sind deshalb Individuen nicht, wie Heilige, Engel u. s. f., schon etwas in sich selbst Vollendetes und Fertiges, und können sie nur durch die Bestimmtheit einer Situation, durch einen einzelnen Zustand, eine besondere Handlung interessant werden, so ist es unangemessen, sie als selbstständige Gestalten darzustellen. So waren z. B. die letzte Arbeit Kügelchen's in Dresden vier Köpfe, Bruststücke; Christus, Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist und der verlorene Sohn. Was Christus und Johannes den Evangelisten anbetrifft, so fand ich, als ich sie sah, die Auffassung ganz zweckmäßig. Aber der Täufer und vollends der verlorene Sohn haben gar nicht diese Selbstständigkeit für mich, daß ich sie in dieser Weise als Bruststücke sehen mochte. Hier ist im Gegentheil nothwendig, diese Figuren in Thätigkeit und Handlung zu setzen, oder wenigstens in Situationen zu bringen, durch welche sie in lebendigem Zusammenhange mit ihrer äußeren Umgebung die charakteristische Individualität eines in sich abgeschlossenen Ganzen erlangen könnten. Der kügelchensche Kopf des verlorenen Sohnes drückt zwar sehr schön den Schmerz, die tiefe Reue und Zerknirschung aus, aber daß dieß gerade die Reue des verlorenen Sohnes seyn solle, ist nur durch eine ganz kleine Heerde Schweine im Hintergrunde angedeutet. Statt dieser symbolischen Hinweisung sollten wir ihn mitten unter der Heerde sehn, oder in einer anderen Scene seines Lebens. Denn der verlorene Sohn hat keine weitere vollständige allgemeine Persönlichkeit

und existirt für uns, soll er nicht zu einer bloßen Allegorie werden, nur in der bekannten Reihe von Situationen, in welchen ihn die Erzählung schildert. Wie er das väterliche Haus verläßt, oder in seinem Elend, seiner Reue, seiner Rückkehr mußte er uns in konkreter Wirklichkeit vorgeführt werden. So aber sind jene Schweine im Hintergrunde nicht viel besser, als ein Zettel mit dem aufgeschriebenen Namen.

ββ) Ueberhaupt kann die Malerei, da sie die volle Besonderheit der subjektiven Innigkeit zu ihrem Inhalt zu nehmen hat, weniger noch als die Skulptur bei dem situationslosen Beruhen in sich und der bloß substantiellen Auffassung eines Charakters stehn bleiben, sondern muß diese Selbstständigkeit aufgeben und ihren Inhalt in bestimmter Situation, Mannigfaltigkeit, Unterschiedenheit der Charaktere und Gestalten in Bezug auf einander und ihre äußere Umgebung darzustellen bemüht seyn. Dieß Ablassen von den bloß traditionellen statarischen Typen, von der architektonischen Aufstellung und Umschließung der Figuren und der skulpturartigen Konceptionsweise, diese Befreiung von dem Ruhenden, Unthätigen, dieß Suchen eines lebendigen menschlichen Ausdrucks, einer charakteristischen Individualität, dieß Hineinsetzen jedes Inhalts in die subjektive Besonderheit und deren bunte Aeußerlichkeit macht den Fortschritt der Malerei aus, durch welchen sie erst den ihr eigenthümlichen Standpunkt erlangt. Mehr als den übrigen bildenden Künsten ist es daher der Malerei nicht nur gestattet, sondern es muß sogar von ihr gefordert werden, zu einer dramatischen Lebendigkeit fortzugehn, so daß die Gruppirung ihrer Figuren die Thätigkeit in einer bestimmten Situation anzeigt.

γγ) Mit diesem Hineinführen in die vollendete Lebendigkeit des Daseyns und dramatische Bewegung der Zustände und Charaktere verbindet sich drittens dann die immer vermehrte Wichtigkeit, welche bei der Konception und Ausführung auf die Individualität und das volle Leben der Farbenerscheinung aller

Gegenstände gelegt wird, in sofern in der Malerei die letzte Spitze der Lebendigkeit nur durch Farbe ausdrückbar ist. Doch kann sich diese Magie des Scheins endlich auch so überwiegend geltend machen, daß darüber der Inhalt der Darstellung gleichgültig wird, und die Malerei dadurch in dem bloßen Duft und Zauber ihrer Farbentöne und der Entgegensetzung und ineinanderscheinenden und spielenden Harmonie sich ganz ebenso zur Musik herüberzuwenden anfängt, als die Skulptur in der weiteren Ausbildung des Reliefs sich der Malerei zu nähern beginnt.

β) Das Nächste nun, wozu wir jetzt überzugehen haben, betrifft die besonderen Bestimmungen, denen die malerische Kompositionsweise, als Darstellung einer bestimmten Situation und deren näheren Motive durch Zusammenstellung und Gruppirung verschiedener Gestalten oder Naturgegenstände zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen, in ihren Hervorbringungen folgen muß.

αα) Das Haupterforderniß, das wir an die Spitze stellen können, ist die glückliche Auswahl einer für die Malerei passenden Situation.

Hier besonders hat die Erfindungskraft des Malers ihr unermeßliches Feld; von der einfachsten Situation eines unbedeutenden Gegenstandes an, eines Blumenstraußes, oder eines Weinglases mit Tellern, Brodt, einzelnen Früchten umher, bis hin zu den reichhaltigen Kompositionen von großen öffentlichen Begebenheiten, Haupt- und Staatsaktionen, Krönungsfesten, Schlachten, und dem jüngsten Gericht, wo Gott Vater, Christus, die Apostel, die himmlischen Herrschaaren und die ganze Menschheit, Himmel, Erde und Hölle zusammentreten.

Was das Nähere angeht, so ist in dieser Beziehung das eigentlich Malerische einerseits von dem Skulpturartigen, andererseits von dem Poetischen, wie es nur der Dichtkunst vollkommen auszudrücken möglich ist, bestimmter abzuscheiden.

Die wesentliche Verschiedenheit einer malerischen von einer skulpturmäßigen Situation liegt, wie wir bereits oben gesehn

haben, darin, daß die Skulptur hauptsächlich das selbstständig in sich Beruhende, Konfliktlose in harmlosen Zuständen, an denen die Bestimmtheit nicht das Durchgreifende ausmacht, darzustellen berufen ist, und erst im Relief vornehmlich zur Gruppirung, epischen Ausbreitung von Gestalten, zur Darstellung von bewegteren Handlungen, denen eine Kollision zu Grunde liegt, fortzuschreiten anfängt, die Malerei dagegen bei ihrer eigentlichen Aufgabe erst dann anfängt, wenn sie aus der beziehungslosen Selbstständigkeit ihrer Figuren und dem Mangel an Bestimmtheit der Situation herausgeht, um in die lebendige Bewegung menschlicher Zustände, Leidenschaften, Konflikte, Handlungen in stetem Verhältniß zu der äußeren Umgebung eintreten, und selbst bei Auffassung der landschaftlichen Natur dieselbe Bestimmtheit einer besonderen Situation und deren lebendigsten Individualität festhalten zu können. Wir stellten deshalb gleich anfangs schon für die Malerei die Forderung auf, daß sie die Darstellung der Charaktere, der Seele, des Innern nicht so zu liefern habe, wie sich diese innere Welt unmittelbar in ihrer äußeren Gestalt zu erkennen giebt, sondern durch Handlungen das, was sie ist, entwickelt und äußert.

Der letztere Punkt hauptsächlich ist es, welcher die Malerei in einen näheren Bezug zur Poesie bringt. Beide Künste in diesem Verhältnisse haben Theils einen Vorzug, Theils einen Nachtheil. Die Malerei kann die Entwickelung einer Situation, Begebenheit, Handlung nicht, wie die Poesie oder Musik, in einer Succession von Veränderungen geben, sondern nur einen Moment ergreifen wollen. Hieraus folgt die ganz einfache Reflexion, daß durch diesen einen Moment das Ganze der Situation oder Handlung, die Blüthe derselben, dargestellt, und deshalb der Augenblick aufgesucht werden muß, in welchem das Vorhergehende und Nachfolgende in einen Punkt zusammengedrängt ist. Bei einer Schlacht z. B. würde dieß der Moment des Sieges seyn; das Gefecht ist noch sichtbar, zugleich aber die Entscheidung

bereits gewiß. Der Maler kann daher einen Rest des Vergangenen, das sich in seinem Abziehen und Verschwinden noch in der Gegenwart geltend macht, aufnehmen, und zugleich das Künftige, das als unmittelbare Folge aus einer bestimmten Situation hervorgehn muß, andeuten. In's Nähere jedoch kann ich mich hier nicht einlassen.

Bei diesem Nachtheil gegen den Dichter hat nun aber der Maler den Vortheil voraus, daß er die bestimmte Scene, indem er sie sinnlich vor die Anschauung im Scheine ihrer wirklichen Realität bringt, in der vollkommensten Einzelnheit ausmalen kann. „Ut pictura poesis erit" ist zwar ein beliebter Spruch, der besonders in der Theorie vielfach urgirt und von der beschreibenden Dichtkunst in ihren Schilderungen der Jahres- und Tageszeiten, Blumen, Landschaften präcis genommen und in Anwendung gebracht worden ist. Die Beschreibung aber solcher Gegenstände und Situationen in Worten ist einerseits sehr trocken und tädiös, und kann dennoch, wenn sie aufs Einzelne eingehn will, niemals fertig werden, andererseits bleibt sie verwirrt, weil sie das als ein Nacheinander der Vorstellung geben muß, was in der Malerei auf einmal vor der Anschauung steht, so daß wir das Vorhergehende immer vergessen und aus der Vorstellung heraus haben, während es doch wesentlich mit dem Andern, was folgt, in Zusammenhang seyn soll, da es im Raum zusammen gehört und nur in dieser Verknüpfung und diesem Zugleich einen Werth hat. In diesen gleichzeitigen Einzelnheiten dagegen kann gerade der Maler das ersetzen, was ihm in Ansehung der fortlaufenden Succession vom Vergangenen und Nachfolgenden abgeht. Doch steht die Malerei wieder in einer anderen Beziehung gegen die Poesie und Musik zurück; in Betreff des Lyrischen nämlich. Die Dichtkunst kann Empfindungen und Vorstellungen nicht nur als Empfindungen und Vorstellungen überhaupt, sondern auch als Wechsel, Fortgang, Steigerung derselben entwickeln. Mehr noch in Rücksicht auf die koncentrirte Innerlichkeit ist dieß

in der Musik der Fall, die es sich mit der Bewegung der Seele in sich zu thun macht. Die Malerei nun aber hat hiefür nichts als den Ausdruck des Gesichts und der Stellung, und verkennt, wenn sie sich auf das eigentlich Lyrische ausschließlich einläßt, ihre Mittel. Denn wie sehr sie auch die innere Leidenschaft und Empfindung in Mienenspiel und Bewegungen des Körpers ausdrückt, so muß doch dieser Ausdruck nicht unmittelbar die Empfindung als solche betreffen, sondern die Empfindung in einer bestimmten Aeußerung, Begebenheit, Handlung. Daß sie im Aeußerlichen darstellt, hat deshalb nicht den abstrakten Sinn, durch Physiognomie und Gestalt das Innere anschaubar zu machen, sondern die Aeußerlichkeit, in deren Form sie das Innere ausspricht, ist eben die individuelle Situation einer Handlung, die Leidenschaft in bestimmter That, durch welche die Empfindung erst ihre Explikation und Erkennbarkeit erhält. Wenn man daher das Poetische der Malerei darein setzt, daß sie die innere Empfindung unmittelbar ohne näheres Motiv und Handlung in Gesichtszügen und Stellung ausdrücken solle, so heißt dieß nur die Malerei in eine Abstraktion zurückweisen, der sie sich gerade zu entwinden hat, und von ihr verlangen, sich der Eigenthümlichkeit der Poesie zu bemächtigen, wodurch sie, wenn sie den Versuch wagt, nur in Trockenheit oder Fadheit geräth.

Ich hebe hier diesen Punkt heraus, weil in der vorjährigen hiesigen Kunstausstellung (1828) mehrere Bilder aus der sogenannten düsseldorfer Schule sehr gerühmt worden sind, deren Meister bei vieler Verständigkeit und technischer Fertigkeit diese Richtung auf die bloße Innerlichkeit, auf das, was ausschließlich nur für die Poesie darstellbar ist, genommen haben. Der Inhalt war größten Theils goetheschen Gedichten oder aus Shakespeare, Ariost und Tasso entlehnt, und machte hauptsächlich die innerliche Empfindung der Liebe aus. Gewöhnlich stellten die vorzüglichsten Gemälde je ein Liebespaar dar, Romeo und Julie z. B., Rinald und Armide, ohne nähere Situation, so daß jene Paare gar nichts

thun und ausdrücken, als in einander verliebt zu seyn, also sich zu einander hinzuneigen und recht verliebt einander anzusehen, recht verliebt dreinzublicken. Da muß sich denn natürlich der Hauptausdruck in Mund und Auge koncentriren, und besonders hat Rinaldo eine Stellung mit seinen langen Beinen, bei der er eigentlich, so wie sie daliegen, nicht recht weiß, wo er mit hin soll. Das streckt sich deshalb auch ganz bedeutungslos hin. Die Skulptur, wie wir gesehn haben, entschlägt sich des Auges und Seelenblicks, dit Malerei ergreift dagegen das reiche Moment des Ausdrucks, aber sie muß sich nicht auf diesen Punkt koncentriren, nicht das Feuer oder die schwimmende Mattigkeit und Sehnsüchtigkeit des Auges oder die süßliche Freundlichkeit des Mundes sich ohne alle Motive zum Hauptaugenmerk des Ausdrucks machen wollen. Von ähnlicher Art war auch der Fischer von Hübner, wozu der Stoff aus dem bekannten goetheschen Gedicht genommen war, das die unbestimmte Sehnsucht nach der Ruhe, Kühlung und Reinheit des Wassers mit so wunderbarer Tiefe und Anmuth der Empfindung schildert. Der Fischerknabe, der da nackt in's Wasser gezogen wird, hat wie die männlichen Figuren in den übrigen Bildern auch, ein sehr prosaisches Gesicht, dem man es, wenn seine Physiognomie ruhig wäre, nicht ansehn würde, daß er tiefer, schöner Empfindungen fähig seyn könnte. Ueberhaupt kann man von allen diesen männlichen und weiblichen Gestalten nicht sagen, daß sie von gesunder Schönheit wären, im Gegentheil zeigen sie nichts als die Nervengereiztheit, Schmächtigkeit und Krankhaftigkeit der Liebe und Empfindung überhaupt, die man nicht reproducirt sehn, sondern von der man wie im Leben so auch in der Kunst vielmehr gern verschont bleiben will. In dieselbe Kategorie gehört auch die Art und Weise, in welcher Schadow, der Meister dieser Schule, die goethesche Mignon dargestellt hat. Der Charakter Mignon's ist schlechthin poetisch. Was sie interessant macht, ist ihre Vergangenheit, die Härte des äußeren und inneren Schicksals, der Widerstreit

italienischer, in sich heftig aufgeregter Leidenschaft in einem Gemüth, das sich darin nicht klar wird, dem jeder Zweck und Entschluß fehlt, und das nun, in sich selbst ein Geheimniß, absichtlich geheimnißvoll sich nicht zu helfen weiß; dieß in sich gekehrte ganz abgebrochene sich Aeußern, das nur in einzelnen, unzusammenhängenden Eruptionen merken läßt, was in ihr vorgeht, ist die Furchtbarkeit des Interesses, das wir an ihr nehmen müssen. Ein solches volles Konvolut kann nun wohl vor unserer Phantasie stehn, aber die Malerei kann es nicht, wie es Schadow gewollt hat, so ohne Bestimmtheit der Situation und der Handlung einfach durch Mignon's Gestalt und Physiognomie darstellen. Im Ganzen läßt sich daher behaupten, diese genannten Bilder seyen ohne Phantasie für Situationen, Motive und Ausdruck gefaßt. Denn zu echten Kunstdarstellungen der Malerei gehört, daß der ganze Gegenstand mit Phantasie ergriffen, und in Gestalten zur Anschauung gebracht sey, die sich äußern, ihr Inneres durch eine Folge der Empfindung, durch eine Handlung darthun, welche für die Empfindung so bezeichnend ist, daß nun alles und jedes im Kunstwerk von der Phantasie zum Ausdruck des ausgewählten Inhalts vollständig verwendet erscheint. Die älteren italienischen Maler besonders haben wohl auch, wie diese modernen, Liebesscenen dargestellt, und zum Theil ihren Stoff aus Gedichten genommen, aber sie haben denselben mit Phantasie und gesunder Heiterkeit zu gestalten verstanden. Amor und Psyche, Amor mit Venus, Pluto's Raub der Proserpina, der Raub der Sabinerinnen, Herkules mit dem Spinnrocken bei Omphale, welche die Löwenhaut um sich geworfen, das sind alles Gegenstände, welche die älteren Meister in lebendigen, bestimmten Situationen, in Scenen mit Motiven, und nicht bloß als einfache in keiner Handlung begriffene Empfindung ohne Phantasie, darstellten. Auch aus dem alten Testament haben sie Liebesscenen entlehnt. So hängt z. B. in Dresden ein Bild, von Giorgione; Jakob, der weit hergekommen, grüßt die Rahel, drückt ihr die Hand und küßt sie; weiter-

hin stehen ein Paar Knechte an einem Brunnen, beschäftigt für ihre Heerde Wasser zu schöpfen, die zahlreich im Thale weidet. Ein anderes Gemälde stellt Jakob und Rebekka dar; Rebekka reicht Abraham's Knechten zu trinken, wodurch sie von ihnen erkannt wird. Ebenso sind aus Ariost Scenen hergenommen, Medor z. B., der Angelika's Namen auf die Einfassung eines Quells schreibt.

Wenn in neuerer Zeit so viel von der Poesie in der Malerei gesprochen wird, so darf dieß, wie gesagt, nichts anderes heißen, als einen Gegenstand mit Phantasie fassen, Empfindungen durch Handlung sich expliciren lassen, nicht aber die abstrakte Empfindung festhalten und als solche ausdrücken wollen. Selbst die Poesie, welche die Empfindung doch in ihrer Innerlichkeit auszusprechen vermag, breitet sich in Vorstellungen, Anschauungen und Betrachtungen aus; wollte sie z. B. beim Ausdruck der Liebe nur dabei stehn bleiben, zu sagen: „ich liebe Dich," und immer nur zu wiederholen: ich liebe Dich, so möchte das zwar den Herren, die viel von der Poesie der Poesie geredet haben, genehm seyn, aber es wäre die abstrakteste Prosa. Denn Kunst überhaupt in Betreff auf Empfindung besteht in Auffassung und Genuß derselben durch die Phantasie, welche die Leidenschaft in der Poesie zu Vorstellungen klärt, und uns in deren Aeußerung, sey es lyrisch oder in epischen Begebenheiten und dramatischen Handlungen, befriedigt. Für das Innere als solches genügt aber in der Malerei Mund, Auge und Stellung nicht, sondern es muß eine totale konkrete Objektivität da seyn, welche als Existenz des Innern gelten kann.

Die Hauptsache nun also bei einem Gemälde besteht darin, daß es eine Situation, die Scene einer Handlung darstelle. Hierbei ist das erste Gesetz die Verständlichkeit. In dieser Rücksicht haben religiöse Gegenstände den großen Vorzug, daß sie allgemein bekannt sind. Der Gruß des Engels, die Anbetung der Hirten oder der drei Könige, die Ruhe auf der Flucht nach

Aegypten, die Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung, ebenso die Legenden der Heiligen, waren dem Publikum, für welches ein Gemälde gemalt wurde, nichts Fremdes, wenn uns auch jetzt die Geschichten der Märtyrer ferner liegen. Für eine Kirche z. B. ward größten Theils nur die Geschichte des Patrons, oder des Schutzheiligen der Stadt u. s. f. dargestellt. Die Maler selbst haben sich deshalb nicht immer aus eigener Wahl an solche Gegenstände gehalten, sondern das Bedürfniß forderte dieselben für Altäre, Kapellen, Klöster u. s. f., so daß nun schon der Ort der Aufstellung selbst zur Verständlichkeit des Bildes beiträgt. Dieß ist zum Theil nothwendig, denn der Malerei fehlen die Sprache, die Worte und Namen, durch welche die Poesie sich außer ihren mannigfaltig anderen Bezeichnungsmitteln helfen kann. So werden z. B. in einem königlichen Schlosse, Rathhaussaale, Parlamentshause Scenen großer Begebenheiten, wichtiger Momente aus der Geschichte dieses Staates, dieser Stadt, dieses Hauses ihre Stelle haben, und an dem Orte, für welchen das Gemälde bestimmt ist, durchweg bekannt seyn. Man wird z. B. für ein hiesiges königliches Schloß nicht leicht einen Gegenstand aus der englischen oder chinesischen Geschichte, oder aus dem Leben des Königs Mithridates auswählen. Anders ist es in Bildergallerien, wo alles zusammengehängt wird, was man an guten Kunstwerken irgend besitzt und aufkaufen kann, wodurch denn freilich das Gemälde seine individuelle Zusammengehörigkeit mit einem bestimmten Lokal, so wie seine Verständlichkeit durch den Ort verliert. Dasselbe ist in Privatzimmern der Fall; ein Privatmann nimmt, was er kriegen kann, oder sammelt im Sinne einer Gallerie und hat sonst seine anderweitigen Liebhabereien und Grillen.

Den geschichtlichen Sujets stehen nun in Bezug auf Verständlichkeit die sogenannten allegorischen Darstellungen, welche zu einer Zeit sehr am Brette waren, bei weitem nach, und werden außerdem, da ihnen meist die innere Lebendigkeit und Partikularität der Gestalten abgehen muß, unbestimmt, frostig und kalt.

Dagegen sind die landschaftlichen Naturscenen und Situationen der täglichen menschlichen Wirklichkeit ebenso klar in dem, was sie bedeuten sollen, als sie in Rücksicht auf Individualität, dramatische Mannigfaltigkeit, Bewegung und Fülle des Daseyns für die Erfindung und Ausführung einen höchst günstigen Spielraum gewähren.

ββ) Daß nun aber die bestimmte Situation, soweit es die Sache des Malers seyn kann sie verständlich zu machen, erkennbar werde, dazu reicht das bloß äußere Lokal der Aufstellung und die allgemeine Bekanntschaft mit dem Gegenstande nicht hin. Denn im Ganzen sind dieß nur äußerliche Beziehungen, welche das Kunstwerk als solches weniger angehn. Der Hauptpunkt, um den es sich eigentlich handelt, besteht im Gegentheil darin, daß der Künstler Sinn und Geist genug habe, um die verschiedenen Motive, welche die bestimmte Situation enthält, hervorzuheben und erfindungsreich zu gestalten. Jede Handlung, in welcher das Innere in die Objektivität heraustritt, hat unmittelbare Aeußerungen, sinnliche Folgen und Beziehungen, welche, in sofern sie in der That Wirkungen des Innern sind, die Empfindung verrathen und abspiegeln, und deshalb sowohl zu Motiven der Verständlichung als auch der Individualisirung aufs glücklichste verwendet werden können. Es ist z. B. ein bekannter, vielbesprochener Vorwurf, den man der raphaelischen Transfiguration gemacht hat, daß sie in zwei ganz zusammenhangslose Handlungen aus einander falle, was in der That, äußerlich betrachtet, der Fall ist; oben auf dem Hügel sehn wir die Verklärung, unten die Scene mit dem Besessenen. Geistig aber fehlt es an dem höchsten Zusammenhange nicht. Denn einerseits ist Christi sinnliche Verklärung eben die wirkliche Erhöhung desselben über den Boden, und die Entfernung von den Jüngern, welche deshalb auch als Trennung und Entfernung selbst sichtbar werden muß; andererseits ist die Hoheit Christi am meisten hier in einem wirklichen einzelnen Falle dadurch verklärt, daß die Jünger

den Besessenen ohne Hülfe des Herrn nicht zu heilen vermögen. Hier ist also diese gedoppelte Handlung durchaus motivirt, und der Zusammenhang äußerlich und innerlich dadurch hergestellt, daß ein Jünger auf Christus, den Entfernten, ausdrücklich hinzeigt, und damit die wahre Bestimmung des Sohnes Gottes andeutet, zugleich auf Erden zu seyn, auf daß das Wort wahr werde, wenn zwei versammelt sind in meinem Namen, bin ich mitten unter ihnen. — Um noch ein anderes Beispiel anzuführen, so hatte Goethe einmal die Darstellung Achill's in Weiberkleidern bei der Ankunft des Ulysses als Preisaufgabe gestellt. In einer Zeichnung nun blickt Achill auf den Helm des gewaffneten Helden, sein Herz erglüht bei diesem Anblick, und in Folge dieser inneren Bewegung zerreißt die Perlenschnur, die er am Halse trägt; ein Knabe sucht sie zusammen und nimmt sie vom Boden auf. Dieß sind Motive glücklicher Art.

Ferner hat der Künstler mehr oder weniger große Räume auszufüllen; bedarf der Landschaft als Hintergrund, Beleuchtung, architektonischer Umgebungen, Nebenfiguren, Geräthschaften u. s. f. Diesen ganzen sinnlichen Vorrath nun muß er, so viel es thunlich ist, zur Darstellung von Motiven, welche in der Situation liegen, verwenden, und so das Aeußerliche selbst in einen solchen Bezug auf dieselben zu bringen wissen, daß es nicht mehr für sich unbedeutend bleibt. Zwei Fürsten z. B. oder Erzväter reichen sich die Hände; soll dieß ein Friedenszeichen, die Besieglung eines Bundes seyn, so werden Krieger, Waffen und dergleichen, Vorbereitungen zum Opfer für den Eidschwur die passende Umgebung ausmachen; begegnen sich dagegen dieselben Personen, treffen sie auf einer Wanderschaft zusammen, und reichen sich zum Gruß und Wiedersehen die Hände, so werden ganz andere Motive nöthig seyn. Dergleichen in einer Weise zu erfinden, daß eine Bedeutsamkeit für den Vorgang und eine Individualisirung der ganzen Darstellung herauskommt, das vornehmlich ist es, worauf sich der geistige Sinn des Malers in dieser Rücksicht zu richten

hat. Dabei sind denn viele Künstler auch bis zu symbolischen Beziehungen der Umgebung und Handlung fortgegangen. Bei der Anbetung der heiligen drei Könige z. B. sieht man Christus häufig unter einem baufälligen Dache in der Krippe liegen, umher altes verfallendes Gemäuer eines antiken Gebäudes, im Hintergrunde einen angefangenen Dom. Dieß zerbröckelnde Gestein und der aufsteigende Dom haben einen Bezug auf den Untergang des Heidenthums durch die christliche Kirche. Ebenso stehn beim Gruß des Engels neben Maria, auf Bildern der eyckischen Schule besonders, häufig blühende Lilien ohne Antheren, und deuten dadurch die Jungfräulichkeit der Mutter Gottes an.

γγ) Indem nun drittens die Malerei durch das Princip der inneren und äußeren Mannigfaltigkeit, in welcher sie die Bestimmtheit von Situationen, Vorfällen, Konflikten und Handlungen auszuführen hat, zu vielfachen Unterschieden und Gegensätzen ihrer Gegenstände, seyen es Naturobjekte oder menschliche Figuren, fortgehn muß, und zugleich die Aufgabe erhält, dieses verschiedenartige Auseinander zu gliedern und zu einer in sich übereinstimmenden Totalität zusammenzuschließen, so wird dadurch, als eines der wichtigsten Erfordernisse, eine kunstgemäße Stellung und Gruppirung der Gestalten nothwendig. Bei der großen Menge einzelner Bestimmungen und Regeln, die hier anzuwenden sind, kann jedoch das Allgemeinste, das sich darüber sagen läßt, nur ganz formeller Art bleiben, und ich will nur kurz einige Hauptpunkte angeben.

Die nächste Weise der Anordnung bleibt noch ganz architektonisch, ein gleichartiges Nebeneinanderstellen von Figuren oder regelmäßiges Entgegensetzen und symmetrisches Zusammenfügen sowohl der Gestalten selbst, als auch ihrer Haltung und Bewegungen. Hierbei ist dann besonders die pyramidale Gestalt der Gruppe sehr beliebt. Bei einer Kreuzigung z. B. macht sich die Pyramide wie von selbst, indem Christus oben am Kreuz hängt und nun zu den Seiten die Jünger, Maria oder Heilige stehn.

Auch bei Madonnenbildern, in denen Maria mit dem Kinde auf einem erhöhten Throne sitzt und Apostel, Märtyrer u. s. f. als Verehrende unter sich zu ihren Seiten hat, findet der gleiche Fall statt. Selbst in der sixtinischen Madonna ist diese Art der Gruppirung noch als durchgreifend festgehalten. Ueberhaupt ist sie für das Auge beruhigend, weil die Pyramide durch ihre Spitze das sonst zerstreute Nebeneinander zusammenfaßt und der Gruppe eine äußere Einheit giebt.

Innerhalb solcher im Allgemeinen noch abstrakteren symmetrischen Anordnung kann sodann im Besonderen und Einzelnen große Lebendigkeit und Individualität der Stellung, des Ausdrucks und der Bewegung stattfinden. Der Maler, indem er die Mittel, die in seiner Kunst liegen, sämmtlich benutzt, hat mehrere Plane, wodurch er die Hauptfiguren gegen die übrigen näher herauszuheben im Stande ist, und außerdem noch stehn ihm zu demselben Behufe Beleuchtung und Färbung zu Gebote. Es versteht sich hieraus von selbst, wie er in dieser Rücksicht seine Gruppe stellen wird; die Hauptfiguren nicht wohl auf die Seite und Nebendinge nicht an Stellen, welche die höchste Aufmerksamkeit auf sich ziehen; ebenso wird er das hellste Licht auf die Gegenstände werfen, die den Hauptinhalt ausmachen, und sie nicht in Schatten, Nebenfiguren aber mit den bedeutendsten Farben in's klarste Licht bringen.

Bei einer nicht so symmetrischen und dadurch lebendigeren Gruppirung muß sich der Künstler besonders davor hüten, die Figuren nicht auf einander zu drängen, und sie, wie man zuweilen auf Gemälden sieht, zu verwirren, so daß man sich die Glieder erst zusammensuchen muß und Mühe hat, zu unterscheiden, welche Beine zu diesem Kopfe gehören, oder wie die verschiedenen Arme, Hände, Enden von Kleidern, Waffen u. s. f. zu vertheilen sind. Im Gegentheil wird es bei größeren Kompositionen das Beste seyn, das Ganze zwar in klar übersehbaren Parthieen aus einander zu halten, diese aber nicht durchaus von einander zu isoliren

und zu zerstreuen; besonders bei Scenen und Situationen, die ihrer Natur nach schon für sich selbst ein zerstreutes Durcheinander sind, wie z. B. das Mannasammeln in der Wüste, Jahrmärkte und dergleichen mehr.

Auf diese formellen Andeutungen will ich mich hier für diesmal beschränken.

γ) Nachdem wir nun erstens von den allgemeinen Arten malerischer Auffassung, zweitens von der Komposition in Betreff auf Auswahl von Situationen, Auffinden von Motiven und Gruppirung gehandelt haben, muß ich drittens noch Einiges über die Charakterisirungsweise hinzufügen, durch welche sich die Malerei von der Skulptur und deren idealen Plastik unterscheidet.

αα) Es ist schon bei früheren Gelegenheiten gesagt worden, daß in der Malerei die innere und äußere Besonderheit der Subjektivität freizulassen ist, welche deswegen nicht die in das Ideale selbst aufgenommene Schönheit der Individualität zu seyn braucht, sondern bis zu derjenigen Partikularität fortgehn kann, durch welche das erst hervorkommt, was wir in neuerem Sinne charakteristisch nennen. Man hat das Charakteristische in dieser Rücksicht zum unterscheidenden Kennzeichen des Modernen im Gegensatze der Antike überhaupt gemacht, und in der Bedeutung, in welcher wir das Wort hier nehmen wollen, hat es damit allerdings seine Richtigkeit. Nach modernem Maaßstabe gemessen, sind Zeus, Apollo, Diana u. s. f. eigentlich keine Charaktere, obschon wir sie als diese ewigen hohen, plastischen, idealen Individualitäten bewundern müssen. Näher tritt schon an dem homerischen Achill, an dem Agamemnon, der Klytemnestra des Aeschylus, an dem Odysseus, der Antigone, Ismene u. s. f., wie Sophokles sie in Wort und That ihr Inneres sich expliciren läßt, eine bestimmtere Besonderheit hervor, auf der diese Gestalten als auf etwas zu ihrem Wesen Gehörigen bestehn und sich darin erhalten, so daß wir in der Antike, wenn man dieß Charaktere nennen will, freilich

auch Charaktere dargestellt finden. Aber in Agamemnon, Ajax, Odysseus u. s. f. bleibt die Besonderheit doch immer noch allgemeiner Art, der Charakter eines Fürsten, des tollen Muthes, der List in abstrakterer Bestimmtheit; das Individuelle schließt sich zu enger Verschlingung mit dem Allgemeinen zusammen, und hebt den Charakter in die ideale Individualität hinein. Die Malerei dagegen, welche die Besonderheit nicht in jener Idealität zurückhält, entwickelt gerade die ganze Mannigfaltigkeit der auch zufälligen Partikularität, so daß wir statt jener plastischen Ideale der Götter und Menschen jetzt besondere Personen nach der Zufälligkeit des Besondern vor uns sehn, und deshalb die körperliche Vollkommenheit der Gestalt und die durchgängige Angemessenheit des Geistigen zu seinem gesunden freien Daseyn, mit einem Worte, das was wir in der Skulptur die ideale Schönheit nannten, in der Malerei weder in dem gleichem Maaße fordern, noch überhaupt zur Hauptsache machen dürfen, da jetzt die Innigkeit der Seele und deren lebendige Subjektivität den Mittelpunkt bildet. In diese ideellere Region dringt jenes Naturreich so tief nicht ein; die Frömmigkeit des Herzens, die Religion des Gemüths kann, wie die moralische Gesinnung und Thätigkeit in dem Silenengesichte des Sokrates, auch in einem der bloß äußeren Gestalt nach für sich betrachtet häßlichen Körper wohnen. Für den Ausdruck der geistigen Schönheit wird allerdings der Künstler das an und für sich Häßliche der äußeren Formen vermeiden, oder es durch die Macht der hindurchbrechenden Seele zu bändigen und zu verklären wissen, aber er kann dennoch die Häßlichkeit nicht durchweg entbehren. Denn der oben weitläufiger geschilderte Inhalt der Malerei schließt eine Seite in sich, für welche gerade die Abnormität und das Mißgestaltete menschlicher Figuren und Physiognomien das eigentlich Entsprechende sind. Es ist dieß der Kreis des Schlechten und Bösen, das im Religiösen hauptsächlich bei den Kriegsknechten, die bei Christi Leidensgeschichte thätig sind, bei den Sündern in der Hölle und den Teufeln zum

Vorschein kommt. Besonders Michel Angelo verstand es Teufel zu malen, die durch phantastische Gestaltung zwar das Maaß menschlicher Formen überschreiten, dennoch zugleich noch menschlich bleiben.

Wie sehr nun aber auch die Individuen, welche die Malerei aufstellt, in sich eine volle Totalität besonderer Charaktere seyn müssen, so soll damit doch nicht gesagt seyn, daß in ihnen nicht ein Analogon von dem hervortreten könne, was im Plastischen das Ideale ausmacht. Im Religiösen ist zwar der Grundzug der reinen Liebe die Hauptsache, besonders bei Maria, deren ganzes Wesen in dieser Liebe liegt, ebenso bei den Frauen, die Christus begleiten, und unter den Jüngern bei Johannes, dem Jünger der Liebe; mit diesem Ausdruck aber kann sich auch die sinnliche Schönheit der Formen, wie dieß z. B. bei Raphael der Fall ist, verschwistern, nur darf sie sich nicht als bloße Schönheit der Formen geltend machen wollen, sondern muß durch die innigste Seele des Ausdrucks geistig belebt, verklärt seyn, und diese geistige Innigkeit sich als den eigentlichen Zweck und Inhalt erweisen lassen. Auch in den Kindergestalten Christi und Johannes des Täufers hat die Schönheit ihren Spielraum. Bei den übrigen Figuren, Aposteln, Heiligen, Jüngern, Weisen des Alterthums u. s. f. ist jener Ausdruck einer gesteigerten Innigkeit gleichsam mehr nur die Sache bestimmter momentanerer Situationen, außerhalb welcher sie als selbstständigere, in der Welt vorhandene Charaktere erscheinen, ausgerüstet mit Kraft und Ausdauer des Muthes, Glaubens und Handelns, so daß hier ernste, würdige Männlichkeit, bei aller Verschiedenheit der Charaktere, den Grundzug ausmacht. Es sind nicht Götterideale, sondern ganz individuelle menschliche Ideale, nicht Menschen nur, wie sie seyn sollten, sondern menschliche Ideale, wie sie wirklich sind und da sind, Menschen, denen es weder an der Besonderheit des Charakters, noch an einem Zusammenhange dieser Partikularität mit dem Allgemeinen fehlt, das die Individuen

erfüllt. Von dieser Art haben Michel Angelo, Raphael und Leonardo da Vinci in seinem berühmten Abendmahl Gestalten geliefert, denen eine ganz andere Würde, Großartigkeit und Adel inwohnt, als den Figuren anderer Maler. Dieß ist der Punkt, auf welchem die Malerei, ohne den Charakter ihres Gebietes aufzugeben, mit den Alten auf demselben Boden zusammentrifft.

ββ) Indem nun die Malerei unter den bildenden Künsten am meisten der besonderen Gestalt und dem partikularen Charakter das Recht ertheilt, für sich herauszutreten, so liegt ihr vornehmlich der Uebergang in das eigentlich Portraitmäßige nahe. Man hätte deshalb sehr Unrecht, die Portraitmalerei, als dem hohen Zwecke der Kunst nicht angemessen, zu verdammen. Wer würde die große Zahl vortrefflicher Portraits der großen Meister missen wollen? Wer ist nicht schon, unabhängig von dem Kunstwerth solcher Werke, begierig, außer der Vorstellung berühmter Individuen, ihres Geistes, ihrer Thaten, dieß Bild der Vorstellung bis zur Bestimmtheit der Anschauung vervollständigt vor sich zu haben? Denn auch der größte, hochgestellteste Mensch war oder ist ein wirkliches Individuum, und diese Individualität, die Geistigkeit in ihrer wirklichsten Besonderung und Lebendigkeit wollen wir uns zur Anschauung bringen. Doch abgesehen von solchen Zwecken, die außerhalb der Kunst fallen, läßt sich in gewissem Sinne behaupten, daß die Fortschritte der Malerei, von ihren unvollkommenen Versuchen an, eben darin bestanden haben, sich zum Portrait hinzuarbeiten. Der fromme, andächtige Sinn war es zuerst, der die innere Lebendigkeit hervorbrachte, die höhere Kunst belebte diesen Sinn mit der Wahrheit des Ausdrucks und des besonderen Daseyns, und mit dem vertiefteren Eingehn auf die äußere Erscheinung vertiefte sich auch die innere Lebendigkeit, um deren Ausdruck es zu thun war.

Damit jedoch das Portrait nun auch ein echtes Kunstwerk sey, muß, wie schon erinnert, in demselben die Einheit der geistigen Individualität ausgeprägt und der geistige Charakter das

Ueberwiegende und Hervortretende seyn. Hierzu tragen alle Theile des Gesichts vornehmlich bei, und der feine physiognomische Sinn des Malers bringt nun eben die Eigenthümlichkeit des Individuums dadurch zur Anschauung, daß er gerade die Züge und Parthieen auffaßt und heraushebt, in welchen diese geistige Eigenthümlichkeit sich in der klarsten und prägnantesten Lebendigkeit ausspricht. In dieser Rücksicht kann ein Portrait sehr naturtreu, von großem Fleiße der Ausführung und dennoch geistlos, eine Skizze dagegen, mit wenigen Zügen von einer Meisterhand hingeworfen, unendlich lebendiger und von schlagender Wahrheit seyn. Solch eine Skizze muß dann aber in den eigentlich bedeutenden bezeichnenden Zügen das einfache, aber ganze Grundbild des Charakters darstellen, das jene geistlosere Ausführung und treue Natürlichkeit übertüncht und unscheinbar macht. Das Rathsamste wird seyn, in Betreff hierauf wieder die glückliche Mitte zwischen solchem Skizziren und naturtreuen Nachahmen zu halten. Von dieser Art sind z. B. die meisterhaften Portraits Titian's. Sie treten uns so individuell entgegen, und geben uns einen Begriff geistiger Lebendigkeit, wie es uns eine gegenwärtige Physiognomie nicht giebt Es verhält sich damit, wie mit der Beschreibung von großen Thaten und Ereignissen, die ein wahrhaft künstlerischer Geschichtsschreiber liefert, welcher uns ein viel höheres, wahreres Bild derselben entwirft, als dasjenige seyn würde, das wir aus eigener Anschauung gewinnen könnten. Die Wirklichkeit ist mit dem Erscheinenden als solchen, mit Nebendingen und Zufälligkeiten überladen, so daß wir oft den Wald vor Bäumen nicht sehen, und oft das Größte an uns wie ein gewöhnlicher täglicher Vorfall vorübergeht. Der ihnen inwohnende Sinn und Geist ist es, der Ereignisse erst zu großen Thaten macht, und diesen giebt uns eine echt geschichtliche Darstellung, welche das bloß Aeußerliche nicht aufnimmt, und nur das herauskehrt, worin jener innere Geist sich lebendig explicirt. In dieser Weise muß auch der Maler den geistigen Sinn und Charakter der Gestalt

durch seine Kunst vor uns hinstellen. Gelingt dieß vollkommen, so kann man sagen, solch ein Portrait sey gleichsam getroffener, dem Individuum ähnlicher, als das wirkliche Individuum selbst. Dergleichen Portraits hat auch Albrecht Dürer gemacht; mit wenigen Mitteln heben sich die Züge so einfach, bestimmt und großartig hervor, daß wir ganz ein geistiges Leben vor uns zu haben meinen; je länger man solch ein Bild anschaut, desto tiefer sieht man sich hinein, sieht man es heraus. Es bleibt wie eine scharfe geistvolle Zeichnung, die das Charakteristische vollendet enthält, und das Uebrige in Farben und Formen nur für die weitere Verständlichkeit, Anschaulichkeit und Abrundung ausführt, ohne wie die Natur in das Detail der bloß bedürftigen Lebendigkeit einzugehn. So malt z. B. auch in der Landschaft die Natur die vollständigste Zeichnung und Färbung jedes Blattes, Gezweigs, Grases u. s. f. aus, die Landschaftsmalerei aber darf ihr in dieser Ausführlichkeit nicht nachfolgen wollen, sondern nur der Stimmung gemäß, welche das Ganze ausdrückt, die Details hervorstellen, doch die Einzelnheiten, wenn sie auch im Wesentlichen charakteristisch und individuell bleiben muß, nicht für sich naturgetreu in allen Fäserchen, Auszackungen u. s. f. portraitiren. — Im menschlichen Gesicht ist die Zeichnung der Natur das Knochengerüste in seinen harten Theilen, um die sich die weichern anlegen, und zu mannigfaltigen Zufälligkeiten auslaufen; die Charakterzeichnung des Portraits aber, so wichtig auch jene harten Theile sind, besteht in anderen festen Zügen, in dem Gesicht, verarbeitet durch den Geist. In diesem Sinne kann man vom Portrait sagen, daß es nicht nur schmeicheln könne, sondern schmeicheln müsse, weil es das fortläßt, was dem bloßen Zufalle der Natur angehört, und nur das aufnimmt, was einen Beitrag zur Charakteristik des Individuums selber in seinem eigensten innersten Wesen liefert. Heut zu Tage ist es Mode, allen Gesichtern, um sie freundlich zu machen, einen Zug des Lächelns zu geben, was sehr gefährlich

[illegible]

[illegible] Charakteristik. [illegible]

[illegible] ihrer Seele und ihres Charakters [illegible]

[illegible] charakterisirt werden [illegible]

[illegible] So haben die [illegible]

[illegible] Muttersituationen, [illegible]

[illegible] Meister haben in ihren [illegible]

[illegible] Weltlichkeit und einer [illegible]

[illegible]

für andere Interessen und Verhältnisse der ehelichen Liebe u. s. f. passend, und wir werden dadurch geneigt, solche Figur nun auch noch aus anderen Gesichtspunkten als aus dem einer Madonna anzublicken, während man in den höchsten Werken keinem anderen Gedanken als dem, welchen die Situation erwecken soll, Raum zu geben vermag. Aus diesem Grunde erscheint mir auch die Maria Magdalena von Correggio in Dresden so bewundrungswürdig und wird ewig bewundert werden. Sie ist die reuige Sünderin, aber man sieht es ihr an, daß es ihr mit der Sünde nicht Ernst ist, daß sie von Hause aus edel war und schlechter Leidenschaften und Handlungen nicht hat fähig seyn können. So bleibt ihr tiefes aber gehaltenes Insichgehn eine Rückkehr nur zu sich selbst, die keine momentane Situation, sondern ihre ganze Natur ist. In der gesammten Darstellung, der Gestalt, den Gesichtszügen, dem Anzug, der Haltung, Umgebung u. s. f. hat deshalb der Künstler keine Spur von Reflexion auf einen der Umstände zurückgelassen, die auf Sünde und Schuld zurückdeuten könnten; sie ist dieser Zeiten unbewußt, nur vertieft in ihren jetzigen Zustand, und dieser Glauben, dieß Sinnen, Versinken scheint ihr eigentlicher ganzer Charakter zu seyn. —

Solche Angemessenheit des Innern und Aeußern, der Bestimmtheit des Charakters und der Situation haben besonders die Italiener aufs Schönste erreicht. In dem schon früher angeführten Brustbilde Kügelchen's vom verlorenen Sohne hingegen ist zwar die Zerknirschung seiner Reue und seines Schmerzes lebhaft ausgedrückt, doch die Einheit des ganzen Charakters, den er außerhalb dieser Situation haben würde, und des Zustandes, in welchem er uns dargestellt ist, hat der Künstler nicht erreicht. Stellt man sich diese Züge beruhigt vor, so geben sie nur die Physiognomie eines Menschen, der uns auf der dresdner Brücke wie eben Andere auch begegnen könnte. Bei echter Zusammenstimmung des Charakters mit dem Ausdruck einer konkreten Situation wird uns dergleichen niemals einfallen, wie denn auch in der echten Genre-

malerei, selbst bei den flüchtigsten Momenten, die Lebendigkeit zu groß ist, um der Vorstellung Raum zu geben, daß diese Figuren eine andere Stellung, andere Züge und einen veränderten Ausdruck anzunehmen jemals im Stande wären.

Dieß sind die Hauptpunkte in Betreff auf den Inhalt und die künstlerische Behandlung in dem sinnlichen Elemente der Malerei, der Ebene und Färbung.

3. Historische Entwickelung der Malerei.

Drittens nun aber können wir nicht, wie wir es bisher gethan haben, bei der bloß allgemeinen Angabe und Betrachtung des Inhalts, der für die Malerei sich eignet, und der Gestaltungsweise, welche aus ihrem Princip hervorgeht, stehen bleiben, denn in sofern diese Kunst durchweg auf der Besonderheit der Charaktere und deren Situation, der Gestalt und deren Stellung, Kolorit u. s. w. beruht, so müssen wir die wirkliche Realität ihrer besonderen Werke vor uns haben, und von diesen sprechen. Das Studium der Malerei ist nur vollkommen, wenn man die Gemälde selbst, in welchen sich die angegebenen Gesichtspunkte geltend gemacht haben, kennt und zu genießen und zu beurtheilen versteht. Dieß ist zwar bei aller Kunst der Fall, unter den bisher betrachteten Künsten jedoch bei der Malerei am meisten. Für die Architektur und Skulptur, wo der Kreis des Inhalts beschränkter, die Darstellungsmittel und Formen weniger reichhaltig und verschiedenartig, die besonderen Bestimmungen einfacher und durchgreifender sind, kann man sich eher schon mit Abbildungen, Beschreibungen, Abgüssen helfen. Die Malerei fordert die Anschauung der einzelnen Kunstwerke selbst; besonders reichen bei ihr bloße Beschreibungen, wie oft man sich auch damit begnügen muß, nicht aus. Bei der unendlichen Mannigfaltigkeit jedoch, zu welcher sie auseinander läuft, und deren Seiten sich in den besondern Kunstwerken vereinzeln, erscheinen diese zunächst

nur als eine bunte Menge, welche, indem sie sich für die Betrachtung nicht ordnet und gliedert, nun auch die Eigenthümlichkeit der einzelnen Gemälde wenig sichtbar macht. So erscheinen z. B. die meisten Gallerien, wenn man nicht für jedes Bild schon eine Bekanntschaft mit dem Lande, der Zeit, der Schule und dem Meister, dem es angehört, mitbringt, als ein sinnloses Durcheinander, aus welchem man sich nicht herauszufinden vermag. Das zweckmäßigste für das Studium und den sinnvollen Genuß wird deshalb eine historische Aufstellung seyn. Solch eine Sammlung, geschichtlich geordnet, einzig und unschätzbar in ihrer Art, werden wir bald in der Bildergallerie des hier errichteten königlichen Museums *) zu bewundern Gelegenheit haben, in welcher nicht nur die äußerliche Geschichte in der Fortbildung des Technischen, sondern der wesentliche Fortgang der inneren Geschichte in ihrem Unterschiede der Schulen, der Gegenstände und deren Auffassung und Behandlungsweise deutlich erkennbar seyn wird. Nur durch solche lebendige Anschauung selbst läßt sich eine Vorstellung von dem Beginne in traditionellen, statarischen Typen, von dem Lebendigwerden der Kunst, dem Suchen des Ausdrucks und der individuellen Charakteristik, der Befreiung von dem unthätigen, ruhigen Dastehn der Gestalten, von dem Fortgang zu dramatisch bewegter Handlung, Gruppirung, und dem vollen Zauber des Kolorits, sowie von der Verschiedenheit der Schulen geben, welche Theils die gleichen Gegenstände eigenthümlich behandeln, Theils sich durch den Unterschied des Inhalts, den sie ergreifen, von einander trennen.

Wie für das Studium, so ist nun auch für die wissenschaftliche Betrachtung und Darstellung die geschichtliche Entwickelung der Malerei von großer Wichtigkeit. Der Inhalt, den ich angab, die Ausbildung des Materials, die unterschiedenen

*) Diese Aeußerung ist dem im Jahre 1829 am 17. Februar gehaltenen Vortrage entnommen.

Hauptmomente der Auffassung, alles erhält hier erst in sachgemäßer Folge und Verschiedenheit sein konkretes Daseyn. Auf diese Entwickelung muß ich deshalb noch einen Blick werfen, und das Hervorstechendste herausheben.

Im Allgemeinen liegt der Fortgang darin, daß mit religiösen Gegenständen in einer selbst noch typischen Auffassung, architektonischen einfachen Anordnung und unausgebildeten Färbung der Anfang gemacht wird. Dann kommt Gegenwart, Individualität, lebendige Schönheit der Gestalten, Tiefe der Innigkeit, Reiz und Zauber des Kolorits mehr und mehr in die religiösen Situationen herein, bis die Kunst sich der weltlichen Seite zuwendet, die Natur, das Alltägliche des gewöhnlichen Lebens oder das historisch Wichtige nationaler Begebenheiten der Vergangenheit und Gegenwart, Portraits und dergleichen bis zum Kleinsten und Unbedeutendsten hin mit gleicher Liebe, als dem religiösen idealen Gehalt gewidmet worden war, ergreift, und in diesem Kreise vornehmlich nicht nur die äußerste Vollendung des Malens, sondern auch die lebendigste Auffassung und individuellste Ausführungsweise hinzugewinnt. Dieser Fortgang läßt sich am schärfsten in dem allgemeinen Verlauf der byzantinischen, italienischen, niederländischen und deutschen Malerei verfolgen, nach deren kurzen Charakteristik wir endlich den Uebergang zur Musik hin machen wollen.

a) Was nun näher erstens die byzantinische Malerei anbetrifft, so hatte sich eine gewisse Kunstübung bei den Griechen noch immer erhalten, und dieser besseren Technik kamen außerdem für Stellung, Gewandung u. s. f. die antiken Muster zu Gute. Dagegen ging dieser Kunst Natur und Lebendigkeit ganz ab, in den Formen des Gesichts blieb sie traditionell, in den Figuren und Ausdrucksweisen typisch und starr, in der Anordnung mehr oder weniger architektonisch; die Naturumgebung und der landschaftliche Hintergrund fehlten, die Modellirung durch Licht und Schatten, Hell und Dunkel und deren Verschmelzung erreichte,

wie die Perspektive und Kunst lebendiger Gruppirung, entweder gar keine oder nur eine sehr geringfügige Ausbildung. Bei solchem Festhalten an ein und demselben früh schon fertigen Typus erhielt die selbstständige künstlerische Produktion nur wenig Spielraum, die Kunst der Malerei und Musivarbeit sank häufig zum Handwerk herunter, und wurde dadurch lebloser und geistloser, wenn diese Handwerker auch, wie die Arbeiter antiker Vasen, vortreffliche Vorbilder vor sich hatten, denen sie in Stellung und Faltenwurf folgen konnten. — Der ähnliche Typus der Malerei bedeckte mit einer traurigen Kunst nun auch den zerstörten Westen, und breitete sich vornehmlich in Italien aus. Hier aber, wenn auch zunächst in schwachen Anfängen, zeigte sich schon früh der Trieb, nicht bei abgeschlossenen Gestalten und Arten des Ausdrucks stehn zu bleiben, sondern, wenn auch zunächst roh, dennoch einer höheren Entwickelung entgegenzugehn, während man es den byzantinischen Gemälden, wie Herr v. Rumohr (Ital. Forschungen, I. S. 279) von griechischen Madonnen und Christusbildern sagt, „auch in den günstigsten Beispielen ansieht, daß sie sogleich als Mumie entstanden waren, und künftiger Ausbildung im voraus entsagt hatten.“ In ähnlicher Weise strebten die Italiener bereits vor den Zeiten ihrer selbstständigen Kunstentwickelung in der Malerei den Byzantinern gegenüber nach einer geistigeren Auffassung christlicher Gegenstände. So führt z. B. der so eben genannte Forscher (I. S. 280) als einen merkwürdigen Beleg dieses Unterschiedes die Art und Weise an, in welcher Neugriechen und Italiener den Leib Christi an Kruzifixen darstellten. „Die Griechen nämlich, sagt er, denen der Anblick grausamer Leibesstrafen Gewohnheit war, dachten sich den Heiland am Kreuze mit der ganzen Schwere des Leibes herabhängend, den Unterleib geschwellt und die erschlafften Kniee links ausgebogen, den gesenkten Kopf mit den Qualen eines grausamen Todes ringend. Ihr Gegenstand war demnach das körperliche Leiden an sich selbst. Die Italiener hingegen, in deren älteren Denkmälern, wie nicht

zu übersehen ist, die Darstellung sowohl der Jungfrau mit dem Kinde, als des Gekreuzigten nur höchst selten vorkommt, pflegten die Gestalt des Heilandes am Kreuze aufzurichten, verfolgten also, wie es scheint, die Idee des Sieges des Geistigen, nicht, wie jene, des Erliegens des Körperlichen. Diese unläugbar edlere Auffassungsart tritt in mehr begünstigten Kreisen des Abendlandes früh an's Licht."

Mit dieser Andeutung muß ich es hier genug seyn lassen.

b) In der freieren Entfaltung nun aber der italienischen Malerei haben wir zweitens einen anderen Charakter der Kunst aufzusuchen. Außer dem religiösen Inhalt des alten und neuen Testaments und der Lebensgeschichten von Märtyrern und Heiligen entnimmt sie ihre Gegenstände größtentheils nur aus der griechischen Mythologie, selten dagegen aus den Ereignissen der Nationalgeschichte, oder, Portraite ausgenommen, aus der Gegenwart und Wirklichkeit des Lebens; gleich selten, spät und vereinzelt erst, aus der landschaftlichen Natur. Was sie aber für die Auffassung und künstlerische Ausarbeitung des religiösen Kreises vornehmlich hinzubringt, ist die lebendige Wirklichkeit des geistigen und leiblichen Daseyns, zu welcher jetzt alle Gestalten sich versinnlichen und beseelen. Für diese Lebendigkeit bildet von Seiten des Geistes jene natürliche Heiterkeit, von Seiten des Körpers jene entsprechende Schönheit der sinnlichen Form das Grundprincip, welche für sich, als schöne Form schon, die Unschuld, Frohheit, Jungfräulichkeit, natürliche Grazie des Gemüths, Adel, Phantasie und eine liebevolle Seele ankündigt. Kommt nun zu solch einem Naturel die Erhöhung und Vergoldung des Innern durch die Innigkeit der Religion, durch den geistigen Zug tieferer Frömmigkeit hinzu, welcher die von Hause aus entschiedenere Sicherheit und Fertigkeit des Daseyns in dieser Sphäre des Heils seelenvoll belebt, so haben wir dadurch eine ursprüngliche Harmonie der Gestalt und ihres Ausdrucks vor uns, die, wo sie zur Vollendung gelangt, in diesem Bereich des Romantischen

und Christlichen an das reine Ideal der Kunst lebendig erinnert. Freilich muß auch innerhalb solch eines neuen Einklangs die Innigkeit des Herzens überwiegen, aber dieß Innere ist ein glücklicherer, reinerer Himmel der Seele, zu welchem der Weg der Umkehr aus dem Sinnlichen und Endlichen, und der Rückkehr zu Gott, wenn er auch durch Versenkung in den tieferen Schmerz der Buße und des Todes hindurchgeht, dennoch müheloser und weniger gewaltsam bleibt, indem sich der Schmerz auf die Region der Seele, der Vorstellung, des Glaubens koncentrirt, ohne in das Feld gewaltiger Begierde, widerspänstiger Barbarei, harter Eigensucht und Sünde hinabzusteigen, und sich mit diesen Feinden der Seligkeit zu schwer errungenen Siegen herumzuschlagen. Es ist ein ideal bleibender Uebergang, ein Schmerz, der sich mehr nur schwärmerisch als verletzend in seinem Leiden verhält, ein abstrakteres, seelenreicheres Leiden, das in dem Inneren vorgeht, und ebensowenig die leiblichen Qualen herauskehrt, als sich hier die Züge der Halsstarrigkeit, Rohheit, Knorrigkeit, oder die Züge trivialer, gemeiner Naturen in dem Charakter der Körperformen und Physiognomieen kund geben, so daß es erst eines hartnäckigen Kampfes bedürfte, ehe sie für den Ausdruck der Religiosität und Frömmigkeit durchgängig würden. Diese streitlosere Innigkeit der Seele und ursprünglichere Angemessenheit der Formen zu diesem Innern macht die anmuthige Klarheit und den ungetrübten Genuß aus, den uns die wahrhaft schönen Werke der italienischen Malerei gewähren müssen. Wie man von einer Instrumentalmusik sagt, daß Ton, Gesang darin sey, so schwebt hier der reine Gesang der Seele, ein melodisch Durchziehen, über der ganzen Gestalt und allen ihren Formen, und wie in der Musik der Italiener und in den Tönen ihres Gesanges, wenn die reinen Stimmen ohne Nebengekreisch erklingen, in jeder Besonderheit und Wendung des Klangs und der Melodie es nur das Genießen der Stimme selbst ist, das ertönt, so ist auch solcher Selbstgenuß der liebenden Seele der Grundton ihrer

Malerei. Es ist dieselbe Innigkeit, Klarheit und Freiheit, welche wir in den großen italienischen Dichtern wiederfinden. Schon das kunstreiche Wiederklingen der Reime in den Terzinen, Kanzonen, Sonetten und Stanzen, dieser Klang, der nicht nur das Bedürfniß der Gleichheit in einmaliger Wiederholung befriedigt, sondern die Gleichheit zum dritten Male bewährt, ist ein freier Wohlklang, der seiner selbst, seines eigenen Genusses wegen hinströmt. Die gleiche Freiheit zeigt sich im geistigen Gehalt. In Petrarka's Sonetten, Sestinen, Kanzonen ist es nicht der wirkliche Besitz ihres Gegenstandes, nach welchem die Sehnsucht des Herzens ringt, es ist keine Betrachtung und Empfindung, der es um den wirklichen Inhalt und die Sache selbst zu thun ist, und die sich darin aus Bedürfniß ausspricht; sondern das Aussprechen selbst macht die Befriedigung; es ist der Selbstgenuß der Liebe, die in ihrer Trauer, ihren Klagen, Schilderungen, Erinnerungen und Einfällen ihre Glückseligkeit sucht; eine Sehnsucht, die sich als Sehnsucht befriedigt, und mit dem Bilde, dem Geiste derer, die sie liebt, schon im vollen Besitze der Seele ist, mit der sie sich zu einigen sehnt. Auch Dante, geführt von seinem Meister Virgil durch Hölle und Fegefeuer, sieht das Schrecklichste, Schauderhafteste, er bangt, zerfließt oft in Thränen, aber schreitet getrost und ruhig weiter, ohne Schrecken und Angst, ohne die Verdrießlichkeit und Verbitterung: es solle nicht so seyn. Ja selbst seine Verdammten in der Hölle haben noch die Seligkeit der Ewigkeit, — io eterno duro steht über den Pforten der Hölle — sie sind was sie sind, ohne Reue und Verlangen, sprechen nicht von ihren Qualen — diese gehen uns und sie gleichsam nichts an, denn sie dauern ewig — sondern sie sind nur ihrer Gesinnung und Thaten eingedenk, fest sich selber gleich in denselben Interessen, ohne Jammer und Sehnsucht.

Wenn man diesen Zug seliger Unabhängigkeit und Freiheit der Seele in der Liebe gefaßt hat, so versteht man den Charakter der italienischen größten Maler. In dieser Freiheit sind sie

Meister über die Besonderheit des Ausdrucks, der Situation, auf diesem Flügel des innigen Friedens haben sie zu gebieten über Gestalt, Schönheit, Farbe; in der bestimmtesten Darstellung der Wirklichkeit und des Charakters, indem sie ganz auf der Erde bleiben und oft nur Portraits geben oder zu geben scheinen, sind es Gebilde einer anderen Sonne, eines anderen Frühlings, die sie schaffen; es sind Rosen, die zugleich im Himmel blühen. So ist es ihnen in der Schönheit selber nicht zu thun um die Schönheit der Gestalt allein, nicht um die sinnliche, in den sinnlichen Körperformen ausgegossene Einheit der Seele mit ihrem Leibe, sondern um diesen Zug der Liebe und Versöhnung in jeder Gestalt, Form und Individualität des Charakters; es ist der Schmetterling, die Psyche, die, im Sonnenglanze ihres Himmels, selbst um verkümmerte Blumen schwebt. Durch diese reiche, freie, volle Schönheit allein sind sie befähigt worden, die antiken Ideale unter den Neuern hervorzubringen. —

Den Standpunkt solch einer Vollendung hat jedoch die italienische Malerei nicht sogleich von Hause aus eingenommen, sondern ist, ehe sie ihn zu erreichen vermochte, erst einen langen Weg entlang gegangen. Doch die rein unschuldige Frömmigkeit, der grandiose Sinn der ganzen Konception, und die unbefangene Schönheit der Form, die Innigkeit der Seele sind häufig gerade bei den alten italienischen Meistern, aller Unvollkommenheit der technischen Ausbildung zum Trotz, am hervorstechendsten. Im vorigen Jahrhundert aber hat man diese älteren Meister wenig geschätzt, sondern als ungeschickt, trocken und dürftig verworfen. Erst in neuerer Zeit sind sie von Gelehrten und Künstlern wieder der Vergessenheit entzogen worden, nun aber auch mit einer übertriebenen Vorliebe bewundert und nachgebildet, welche die Fortschritte einer weiteren Ausbildung der Auffassungsweise und Darstellung abläugnen wollte, und auf die entgegengesetzten Abwege führen mußte.

Was nun die näheren historischen Hauptmomente in der

Entwickelung der italienischen Malerei bis zur Stufe ihrer Vollendung anbetrifft, so will ich kurz nur folgende Punkte herausheben, auf welche es bei der Charakterisirung der wesentlichsten Seiten der Malerei und ihrer Ausdrucksweise ankommt.

α) Nach früherer Rohheit und Barbarei gingen die Italiener von dem durch die Byzantiner im Ganzen handwerksmäßiger fortgepflanzten Typus wieder mit einem neuen Aufschwung aus. Der Kreis der dargestellten Gegenstände war aber nicht groß, und die Hauptsache blieb die strenge Würde, die Feierlichkeit und religiöse Hoheit. Doch bereits Duccio der Sieneser und Cimabue der Florentiner, wie es Herr v. Rumohr als ein gewichtiger Kenner dieser früheren Epochen bezeugt, (Italien. Forschungen, II. S. 4) suchten die dürftigen Ueberreste der antiken perspektivisch und anatomisch begründeten Zeichnungsart, welche sich durch mechanische Nachbildung christlich antiker Kunstwerke besonders in der neugriechischen Malerei erhalten hatten, in sich aufzunehmen, und im eigenen Geiste möglichst zu verjüngen. Sie „empfanden den Werth solcher Bezeichnungen, doch strebten sie, das Grelle ihrer Verknöcherung zu mildern, indem sie solche halbverstandenen Züge mit dem Leben verglichen, wie wir Angesichts ihrer Leistungen vermuthen und annehmen dürfen." Dieß sind inzwischen nur die ersten Emporstrebungen der Kunst aus dem Typischen, Starren zum Lebendigen und individuell Ausdrucksvollen hin.

β) Der weitere zweite Schritt nun aber besteht in der Losreißung von jenen griechischen Vorbildern, in dem Hereintreten in's Menschliche und Individuelle, der ganzen Konception und Ausführung nach, so wie in der fortgebildeten tieferen Angemessenheit menschlicher Charaktere und Formen zu dem religiösen Gehalt, den sie ausdrücken sollen.

αα) Hier ist zuerst der großen Einwirkung zu erwähnen, welche Giotto und die Schüler desselben hervorbrachten. Giotto änderte ebensowohl die bisherige Zubereitungsart der Farben, als er auch die Auffassungsweise und Richtung der Darstellung

umwandelte. Die Neugriechen haben sich wahrscheinlich, wie aus chemischen Untersuchungen hervorgeht, sey es als Bindemittel der Farben, sey es als Ueberzug, des Wachses bedient, wodurch „der gelblich-grünliche, verdunkelnde Ton" entstand, der „nicht durchhin aus den Wirkungen des Lampenlichts zu erklären ist." (Ital. Forsch., I. S. 312.) Dieß zähere Bindungsmittel nun der griechischen Maler hat Giotto ganz aufgegeben, und ist dagegen zu dem Anreiben der Farben mit geklärter Milch junger Sprossen, unreifer Feigen, und mit anderen minder öligen Leimen übergegangen, welche die italienischen Maler des früheren Mittelalters, vielleicht schon, ehe sie sich wieder der strengeren Nachbildung der Byzantiner zuwendeten, in Gebrauch gehabt hatten. (Ital. Forsch., II. 43., I. 312.) Diese Bindungsmittel übten auf die Farben keinen verdunkelnden Einfluß aus, sondern ließen sie hell und klar. Wichtiger jedoch war die Umwandlung, welche durch Giotto in Rücksicht auf die Wahl der Gegenstände und deren Darstellungsweise in die italienische Malerei hereinkam. Schon Ghiberti rühmt von Giotto, daß er die rohe Manier der Griechen verlassen, und ohne über das Maaß hinauszugehn, die Natürlichkeit und Anmuth eingeführt habe; (Ital. Forsch., II. 42.) und auch Boccaz (Decam. giorn. 6. Nov. 5.) sagt von ihm, daß die Natur nichts hervorbringe, was Giotto nicht bis zur Täuschung nachzubilden verstehe. In den byzantinischen Gemälden läßt sich von Naturanschauung kaum eine Spur entdecken; Giotto nun war es, der sich auf das Gegenwärtige und Wirkliche hinausrichtete, und die Gestalten und Affekte, die er darzustellen unternahm, mit dem Leben selbst, wie es sich um ihn her bewegte, verglich. Mit dieser Richtung tritt der Umstand zusammen, daß zu Giotto's Zeit nicht nur überhaupt die Sitten freier, das Leben lustiger wurde, sondern daß auch die Verehrung vieler neuer Heiliger aufkam, welche der Zeit des Malers selbst näher lagen. Diese besonders wählte sich Giotto bei seiner Richtung auf die wirkliche Gegenwart zu Gegenständen seiner Kunst

aus, so daß nun auch wieder im Inhalte selbst die Forderung lag, auf die Natürlichkeit der leiblichen Erscheinung, auf Darstellung bestimmterer Charaktere, Handlungen, Leidenschaften, Situationen, Stellungen und Bewegungen hinzuarbeiten. Was nun aber bei diesem Bestreben relativ verloren ging, ist jener großartige heilige Ernst, welcher der vorangehenden Kunststufe zu Grunde gelegen hatte. Das Weltliche gewinnt Platz und Ausbreitung, wie denn auch Giotto im Sinne seiner Zeit dem Burlesken neben dem Pathetischen eine Stelle einräumte, so daß Herr v. Rumohr mit Recht sagt, (Ital. Forsch., II. 73.) „unter diesen Umständen weiß ich nicht, was Einige wollen, welche sich mit aller Kraft daran gesetzt haben, die Richtung und Leistung des Giotto als das Erhabenste der neueren Kunst auszupreisen." Für die Würdigung des Giotto den richtigen Standpunkt wieder angegeben zu haben, ist ein großes Verdienst jenes gründlichen Forschers, der zugleich darauf aufmerksam macht, daß Giotto selbst in seiner Richtung auf die Vermenschlichung und Natürlichkeit doch immer noch auf einer im Ganzen niedrigen Stufe stehen blieb.

ββ) In dieser durch Giotto angeregten Sinnesweise nun bildete die Malerei sich fort. Die typische Darstellung Christi, der Apostel und der bedeutenderen Ereignisse, von denen die Evangelien Bericht erstatten, ward mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt; doch erweiterte sich dafür der Kreis der Gegenstände nach einer anderen Seite, indem (Ital. Forsch., II. 213.) „alle Hände geschäftig waren, die Uebergänge im Leben moderner Heiligen zu malen: frühere Weltlichkeit, plötzliches Erwachen des Bewußtseyns des Heiligen, Eintritt in's Leben der Frommen und Abgeschiedenen, Wunder im Leben, wie besonders nach dem Tode, in deren Darstellung, wie es in den äußeren Bedingungen der Kunst liegt, der Ausdruck des Affektes der Lebenden die Andeutung der unsichtbaren Wunderkraft überwog." Daneben wurden dann auch die Begebnisse der Lebens- und Leidensgeschichte Christi nicht vernachläßigt. Besonders die Geburt und Erziehung Christi,

die Madonna mit dem Kinde erhoben sich zu Lieblingsgegenständen, und wurden mehr in die lebendigere Familientraulichkeit, in's Zärtliche und Innige, in's Menschliche und Empfindungsreiche hineingeführt, während auch „in den Aufgaben aus der Leidensgeschichte nicht mehr das Erhabene und Siegreiche, vielmehr nur das Rührende hervorgehoben ward — die unmittelbare Folge jenes schwärmerischen Schwelgens im Mitgefühle der irdischen Schmerzen des Erlösers, dem der heilige Franciskus durch Beispiel und Lehre eine neue bis dahin unerhörte Energie verliehen hatte."

In Rücksicht auf einen weiteren Fortgang gegen die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hin sind besonders zwei Namen zu nennen, Masaccio und Fiesole. Worauf es nämlich wesentlich bei der fortschreitenden Hineinlebung des religiösen Gehalts in die lebendigen Formen der menschlichen Gestalt und des seelenvollen Ausdrucks menschlicher Züge ankam, war auf der einen Seite, wie Rumohr es angiebt, (II. S. 243) die Mehrung der Rundung aller Formen; auf der anderen Seite ein „tieferes Eingehen in die Austheilung, in den Zusammenhang, in die vielfältigsten Abstufungen des Reizes und der Bedeutung menschlicher Gesichtsformen." In die nächste Lösung dieser Kunstaufgabe, deren Schwierigkeit für jene Zeit die Kräfte eines Künstlers übersteigen mochte, theilten sich Masaccio und Angelico da Fiesole. „Masaccio übernahm die Erforschung des Helldunkels, der Rundung und Auseinandersetzung zusammengeordneter Gestalten; Angelico da Fiesole hingegen die Ergründung des inneren Zusammenhanges, der einwohnenden Bedeutung menschlicher Gesichtszüge, deren Fundgruben er zuerst der Malerei eröffnet." Masaccio nicht etwa in dem Streben nach Anmuth, sondern mit großartiger Auffassung, Männlichkeit, und im Bedürfniß nach durchgreifenderer Einheit; Fiesole mit der Inbrunst religiöser, vom Weltlichen entfernter Liebe, klösterlicher Reinheit der Gesinnung, Erhebung und Heiligung der Seele; wie denn Vasari von

ihm erzählt, er habe niemals gemalt, ohne vorher mit Innigkeit zu beten, und nie die Leiden des Erlösers dargestellt, ohne dabei in Thränen auszubrechen. (Ital. Forsch., II. S. 252.) So war es also auf der einen Seite die erhöhtere Lebendigkeit und Natürlichkeit, um welche es in diesem Fortschritte der Malerei zu thun war, auf der anderen aber blieb die Tiefe des frommen Gemüths, die unbefangene Innigkeit der Seele im Glauben nicht aus, sondern überwog noch die Freiheit, Geschicklichkeit, Naturwahrheit und Schönheit der Komposition, Stellung, Gewandung und Färbung. Wenn die spätere Entwickelung noch einen bei weitem erhöhteren volleren Ausdruck der geistigen Innerlichkeit zu erreichen verstand, so ist die jetzige Epoche doch in Reinheit und Unschuld der religiösen Gesinnung und ernsten Tiefe der Konception nicht überboten worden. Manche Gemälde dieser Zeit können zwar für uns durch ihre Farbe, Gruppirung und Zeichnung etwas Abstoßendes haben, indem die Formen der Lebendigkeit, die zur Darstellung für die Religiosität des Innern gebraucht werden, für diesen Ausdruck noch nicht vollkommen durchgängig erscheinen; von Seiten des geistigen Sinnes jedoch, aus welchem die Kunstwerke hervorgingen, darf man die naive Reinheit, die Vertrautheit mit den innigsten Tiefen des wahrhaft religiösen Gehalts, die Sicherheit gläubiger Liebe auch in Bedrängniß und Schmerz, und oft auch die Grazie der Unschuld und Seligkeit um so weniger verkennen, als die folgenden Epochen, wenn sie auch nach anderen Seiten künstlerischer Vollendung vorwärts schritten, dennoch diese ursprünglichen Vorzüge, nachdem sie verloren gegangen waren, nicht wieder erreichten.

γγ) Ein dritter Punkt, der im weiteren Fortgang zu den eben erwähnten hinzukommt, betrifft die größere Ausbreitung in Rücksicht der Gegenstände, welche mit erneutem Sinn in die Darstellung aufgenommen wurden. Wie das Heilige sich in der italienischen Malerei von Hause aus der Wirklichkeit schon dadurch genähert hatte, daß Menschen, welche der Lebensepoche der

Maler selbst näher standen, für heilig erklärt wurden, so zieht jetzt die Kunst auch die anderweitige Wirklichkeit und Gegenwart in ihr Bereich hinein. Von jener Stufe reiner Innigkeit und Frömmigkeit, welche nur den Ausdruck dieser religiösen Beseelung selber bezweckte, geht nämlich die Malerei mehr und mehr dazu fort, das äußerliche Weltleben mit den religiösen Gegenständen zu vergesellschaften. Das frohe, kraftvolle Aufsichberuhn der Bürger mit ihrer Betriebsamkeit, ihrem Handel und Gewerbe, ihrer Freiheit, ihrem männlichen Muth und Patriotismus, das Wohlseyn in der lebensheiteren Gegenwart, dieses wiedererwachende Wohlgefallen des Menschen an seiner Tugend und witzigen Fröhlichkeit, diese Versöhnung mit dem Wirklichen von Seiten des inneren Geistes und der Außengestalt war es, welche auch in die künstlerische Auffassung und Darstellung hereintrat und in ihr sich geltend machte. In diesem Sinne sehen wir die Liebe für landschaftliche Hintergründe, Aussichten auf Städte, Umgebung von Kirchen, Palästen lebendig werden, die wirklichen Portraits berühmter Gelehrter, Freunde, Staatsmänner, Künstler und sonstiger Personen, welche durch Witz, Heiterkeit sich die Gunst ihrer Zeit erworben hatten, gewinnen in religiösen Situationen Platz, Züge aus dem häuslichen und bürgerlichen Leben werden mit größerer oder geringerer Freiheit und Geschicklichkeit benutzt, und wenn auch das Geistige des religiösen Gehalts die Grundlage blieb, so wurde doch der Ausdruck der Frömmigkeit nicht mehr für sich isolirt, sondern ward an das vollere Leben der Wirklichkeit und weltlichen Lebensgebiete angeknüpft. (Vergl. Ital. Forsch., II. S. 282) Allerdings wird durch diese Richtung der Ausdruck religiöser Koncentration und ihrer innigen Frömmigkeit abgeschwächt, aber die Kunst bedurfte, um zu ihrem Gipfel zu gelangen, auch dieses weltlichen Elementes.

γ) Aus dieser Verschmelzung nun der lebendigen volleren Wirklichkeit mit der inneren Religiosität des Gemüths entsprang eine neue geistvolle Aufgabe, deren Lösung erst den großen Künst-

lern des sechszehnten Jahrhunderts vollkommen gelang. Denn es galt jetzt, die seelenvolle Innigkeit, den Ernst und die Hoheit der Religiosität mit jenem Sinn für die Lebendigkeit leiblicher und geistiger Gegenwart der Charaktere und Formen in Einklang zu setzen, damit die körperliche Gestalt in ihrer Stellung, Bewegung und Färbung nicht bloß ein äußerliches Gerüst bleibe, sondern in sich selbst seelenvoll und lebendig werde, und bei durchgängigem Ausdruck aller Theile zugleich im Inneren und Aeußeren als gleichmäßig schön erscheine.

Zu den vorzüglichsten Meistern, welche diesem Ziele entgegenschreiten, ist besonders Leonardo da Vinci zu nennen. Er nämlich war es, der nicht nur mit fast grübelnder Gründlichkeit und Feinheit des Verstandes und der Empfindung tiefer als ein Anderer vor ihm auf die Formen des menschlichen Körpers und die Seele ihres Ausdrucks einging, sondern sich auch, bei gleich tiefer Begründung der malerischen Technik, eine große Sicherheit in Anwendung der Mittel erwarb, welche sein Studium ihm an die Hand gegeben hatte. Dabei wußte er sich zugleich einen ehrfurchtsvollen Ernst für die Konception seiner religiösen Aufgaben zu bewahren, so daß seine Gestalten, wie sehr sie auch dem Schein eines volleren und abgerundeten wirklichen Daseyns zustreben, und den Ausdruck süßer lächelnder Freudigkeit in ihren Mienen und zierlichen Bewegungen zeigen, dennoch der Hoheit nicht entbehren, welche die Ehrfurcht vor der Würde und Wahrheit der Religion gebietet. (Vergl. Ital. Forsch., II. S. 308).

Die reinste Vollendung aber in dieser Sphäre hat erst Raphael erreicht. Herr v. Rumohr theilt besonders den umbrischen Malerschulen seit der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts einen geheimen Reiz bei, dem jedes Herz sich öffne, und sucht diese Anziehung aus der Tiefe und Zartheit des Gefühls, so wie aus der wunderbaren Vereinigung zu erklären, in welche jene Maler halbdeutliche Erinnerungen aus den ältesten christlichen Kunstbestrebungen mit den milderen Vorstellungen der neueren Gegenwart

zu bringen verstanden, und in dieser Rücksicht ihre toskanischen, lombardischen und venetianischen Zeitgenossen überragten. (Ital. Forschungen, II. S. 310.) Diesen Ausdruck nun „fleckenloser Seelenreinheit und gänzlicher Hingebung in süßschmerzliche und schwärmerische zärtliche Gefühle“ wußte auch Pietro Perugino, der Meister Raphaels, sich anzueignen, und damit die Objektivität und Lebendigkeit der äußeren Gestalten, das Eingehn auf das Wirkliche und Einzelne zu verschmelzen, wie es vornehmlich von den Florentinern war ausgebildet worden. Von Perugino nun, an dessen Geschmack und Styl Raphael in seinen Jugendarbeiten noch gefesselt erscheint, geht Raphael zur vollständigsten Erfüllung jener oben angedeuteten Forderung fort. Bei ihm nämlich vereinigt sich die höchste kirchliche Empfindung für religiöse Kunstaufgaben, so wie die volle Kenntniß und liebreiche Beachtung natürlicher Erscheinungen in der ganzen Lebendigkeit ihrer Farbe und Gestalt mit dem gleichen Sinn für die Schönheit der Antike. Diese große Bewunderung vor der idealischen Schönheit der Alten brachte ihn jedoch nicht etwa zur Nachahmung und aufnehmenden Anwendung der Formen, welche die griechische Skulptur so vollendet ausgebildet hatte, sondern er faßte nur im Allgemeinen das Princip ihrer freien Schönheit auf, die bei ihm nun durch und durch von malerisch individueller Lebendigkeit und tieferer Seele des Ausdrucks, so wie von einer bis dahin den Italienern noch nicht bekannten offenen, heiteren Klarheit und Gründlichkeit der Darstellung durchdrungen war. In der Ausbildung und gleichmäßig verschmelzenden Zusammenfassung dieser Elemente erreichte er den Gipfel seiner Vollendung. — In dem magischen Zauber des Helldunkels, in der seelenvollen Zierlichkeit und Grazie des Gemüths, der Formen, Bewegungen, Gruppirungen ist dagegen Correggio, in dem Reichthum der natürlichen Lebendigkeit, dem leuchtenden Schmelz, der Gluth, Wärme, Kraft des Kolorits Titian noch größer geworden. Es giebt nichts Lieblicheres als Correggio's Naivetät nicht natürlicher, sondern

religiöser, geistiger Anmuth; nichts Süßeres als seine lächelnde bewußtlose Schönheit und Unschuld.

Die malerische Vollendung dieser großen Meister ist eine Höhe der Kunst, wie sie nur einmal von einem Volke in dem Verlauf geschichtlicher Entwickelung kann erstiegen werden.

c) Was nun drittens die deutsche Malerei angeht, so können wir die eigentlich deutsche mit der niederländischen zusammenstellen.

Der allgemeine Unterschied gegen die Italiener besteht hier darin, daß weder die Deutschen noch die Niederländer aus sich selbst zu jenen freien idealen Formen und Ausdrucksweisen hingelangen wollen oder können, denen es ganz entspricht, in die geistige verklärte Schönheit übergegangen zu seyn. Dafür bilden sie aber auf der einen Seite den Ausdruck für die Tiefe der Empfindung und die subjektive Beschlossenheit des Gemüths aus, auf der anderen Seite bringen sie zu dieser Innigkeit des Glaubens die ausgebreitetere Partikularität des individuellen Charakters hinzu, der nun nicht nur die alleinige innere Beschäftigung mit den Interessen des Glaubens und Seelenheils kund giebt, sondern auch zeigt, wie sich die dargestellten Individuen auch um die Weltlichkeit bemüht, sich mit den Sorgen des Lebens herumgeschlagen und in dieser schweren Arbeit weltliche Tugenden, Treue, Beständigkeit, Geradheit, ritterliche Festigkeit und bürgerliche Tüchtigkeit erworben haben. Bei diesem mehr in das Beschränkte versenkten Sinn finden wir zugleich im Gegensatz der von Hause aus reineren Formen und Charaktere der Italiener, hier, bei den Deutschen besonders, mehr den Ausdruck einer formellen Halsstarrigkeit widerspenstiger Naturen, welche sich entweder mit der Energie des Trotzes und der brutalen Eigenwilligkeit Gott gegenüberstellen, oder sich Gewalt anzuthun genöthigt sind, um sich mit saurer Arbeit aus ihrer Beschränktheit und Rohheit herausreißen und zur religiösen Versöhnung durchkämpfen zu können, so daß nun die tiefen Wunden, die sie ihrem Innern

schlagen müssen, noch in dem Ausdruck ihrer Frömmigkeit zum Vorschein kommen.

In Rücksicht auf das Nähere will ich nur auf einige Hauptpunkte aufmerksam machen, welche in Betreff der älteren niederländischen Schule im Unterschiede der oberdeutschen und der späteren holländischen Meister des siebenzehnten Jahrhunderts von Wichtigkeit sind.

a) Unter den älteren Niederländern ragen besonders die Gebrüder van Eyck, Hubert und Johann, schon im Anfange des funfzehnten Jahrhunderts hervor, deren Meisterschaft man erst in neuerer Zeit wieder hat schätzen lernen. Sie werden bekanntlich als die Erfinder, oder wenigstens als die eigentlichen ersten Vollender der Oelmalerei genannt. Bei dem großen Schritte, den sie vorwärts thaten, könnte man nun glauben, daß sich hier von früheren Anfängen her eine Stufenleiter der Vervollkommnung müßte nachweisen lassen. Von solch einem allmäligen Fortschreiten aber sind uns keine geschichtlichen Kunstdenkmäler aufbewahrt. Anfang und Vollendung steht bis jetzt für uns mit einem Male da. Denn vortrefflicher, als diese Brüder es thaten, kann fast nicht gemalt werden. Außerdem beweisen die übrig gebliebenen Werke, in welchen das Typische bereits bei Seite gestellt und überwunden ist, nicht nur eine große Meisterschaft in Zeichnung, Stellung, Gruppirung, innerer und äußerer Charakteristik, Wärme, Klarheit, Harmonie und Feinheit der Färbung, Großartigkeit und Abgeschlossenheit der Komposition, sondern auch der ganze Reichthum der Malerei in Betreff auf Naturumgebung, architektonisches Beiwerk, Hintergründe, Horizont, Pracht und Mannigfaltigkeit der Stoffe, Kleidung, Art der Waffen, des Schmuckes u. s. f. ist bereits mit solcher Treue, mit so viel Empfindung für das Malerische, und solch einer Virtuosität behandelt, daß selbst die späteren Jahrhunderte, wenigstens von Seiten der Gründlichkeit und Wahrheit, nichts Vollendeteres aufzuzeigen haben. Dennoch werden wir durch die Meisterwerke der italienischen Malerei, wenn

wir sie diesen niederländischen gegenüberstellen, mehr angezogen werden, weil die Italiener bei voller Innigkeit und Religiosität die geistreiche Freiheit und Schönheit der Phantasie voraus haben. Die niederländischen Figuren erfreuen zwar auch durch Unschuld, Naivetät und Frömmigkeit, ja in Tiefe des Gemüths übertreffen sie zum Theil die besten Italiener, aber zu der gleichen Schönheit der Form und Freiheit der Seele haben sich die niederländischen Meister nicht zu erheben vermocht, und besonders sind ihre Christkinder übel gestaltet, und ihre übrigen Charaktere, Männer und Frauen, wie sehr sie auch innerhalb des religiösen Ausdrucks zugleich eine durch die Tiefe des Glaubens geheiligte Tüchtigkeit in weltlichen Interessen kund geben, würden doch über dieß Frommseyn hinaus, oder vielmehr unter demselben, unbedeutend und gleichsam unfähig erscheinen, in sich frei, phantasievoll und höchst geistreich zu seyn.

β) Eine zweite Seite, welche Berücksichtigung verdient, ist der Uebergang aus der ruhigeren, ehrfurchtsvollen Frömmigkeit zur Darstellung von Martern, zum Unschönen der Wirklichkeit überhaupt. Hierin zeichnen sich besonders die oberdeutschen Meister aus, wenn sie in Scenen aus der Passionsgeschichte die Rohheit der Kriegsknechte, die Bosheit des Spottes, die Barbarei des Hasses gegen Christus im Verlauf seines Leidens und Sterbens mit großer Energie in Charakteristik der Häßlichkeiten und Mißgestaltungen hervorkehren, welche als äußere Formen der inneren Verworfenheit des Herzens entsprechend sind. Die stille schöne Wirkung ruhiger, inniger Frömmigkeit ist zurückgesetzt, und bei der Bewegtheit, welche die genannten Situationen vorschreiben, wird zu scheußlichen Verzerrungen, Gebehrden der Wildheit und Zügellosigkeit der Leidenschaften fortgegangen. Bei der Fülle der durcheinandertreibenden Gestalten und der überwiegenden Rohheit der Charaktere fehlt es solchen Gemälden auch leicht an innerer Harmonie, sowohl der Komposition als auch der Färbung, so daß man besonders beim ersten Wiederaufleben des

Geschmacks an älterer deutscher Malerei, bei der im Ganzen geringeren Vollendung der Technik viele Verstöße in Rücksicht auf die Entstehungszeit solcher Werke gemacht hat. Man hielt sie für älter als die vollendeteren Gemälde der eyckischen Epoche, während sie doch größtentheils in eine spätere Zeit fallen. Jedoch sind die oberdeutschen Meister nicht etwa bei diesen Darstellungen ausschließlich stehen geblieben, sondern haben gleichfalls die mannigfaltigsten religiösen Gegenstände behandelt, und sich auch in Situationen der Passionsgeschichte, wie Albrecht Dürer z. B., dem Extrem der bloßen Rohheit siegreich zu entwinden verstanden, indem sie sich auch für dergleichen Aufgaben einen inneren Adel und eine äußere Abgeschlossenheit und Freiheit bewahrten.

γ) Das Letzte nun, wozu es die deutsche und niederländische Kunst bringt, ist das gänzliche Sicheinleben ins *Weltliche* und Tägliche, und das damit verbundene *Auseinandertreten* der Malerei in die verschiedenartigsten Darstellungsarten, welche sich sowohl in Rücksicht des Inhalts, als auch in Betreff der Behandlung von einander scheiden und einseitig ausbilden. Schon in der italienischen Malerei macht sich der Fortgang bemerkbar von der einfachen Herrlichkeit der Andacht zu immer hervortretenderer Weltlichkeit, die hier aber, wie z. B. bei Raphael, Theils von Religiosität durchdrungen, Theils von dem Princip antiker Schönheit begränzt und zusammengehalten bleibt, während der spätere Verlauf weniger ein Auseinandergehen in die Darstellung von Gegenständen aller Art am Leitfaden des Kolorits ist, als ein oberflächlicheres Zerfahren oder eklektisches Nachbilden der Formen und Malweisen. Die deutsche und niederländische Kunst dagegen hat am bestimmtesten und auffallendsten den ganzen Kreis des Inhalts und der Behandlungsarten durchlaufen; von den ganz traditionellen Kirchenbildern, einzelnen Figuren und Brustbildern an, zu sinnigen, frommen andächtigen Darstellungen hinüber, bis zur Belebung und Ausdehnung derselben in größeren Kompositionen und Scenen, in welchen aber die freie Charakterisirung der Figu-

ren, die erhöhte Lebendigkeit durch Aufzüge, Dienerschaft, zufällige Personen der Gemeinde, Schmuck der Kleider und Gefäße, der Reichthum von Portraits, Architekturwerken, Naturumgebung, Aussichten auf Kirchen, Straßen, Städte, Ströme, Waldungen, Gebirgsformen auch noch von der religiösen Grundlage zusammengefaßt und getragen wird. Dieser Mittelpunkt nun ist es, der jetzt fortbleibt, so daß der bis hieher in Eins gehaltene Kreis von Gegenständen auseinanderfällt, und die Besonderheiten in ihrer specifischen Einzelnheit und Zufälligkeit des Wechsels und der Veränderung sich der vielfältigsten Art der Auffassung und malerischen Ausführung preisgeben.

Um den Werth dieser letzten Sphäre auch an dieser Stelle, wie früher bereits, vollständig zu würdigen, müssen wir uns noch einmal den nationalen Zustand näher vor Augen bringen, aus welchem sie ihren Ursprung genommen hat. In dieser Beziehung haben wir das Herübertreten aus der Kirche und den Anschauungen und Gestaltungen der Frömmigkeit zur Freude am Weltlichen als solchen, an den Gegenständen und partikularen Erscheinungen der Natur, an dem häuslichen Leben in seiner Ehrbarkeit, Wohlgemuthheit und stillen Enge, wie an nationalen Feierlichkeiten, Festen und Aufzügen, Bauerntänzen, Kirmeßspäßen und Ausgelassenheiten folgendermaßen zu rechtfertigen. Die Reformation war in Holland durchgedrungen; die Holländer hatten sich zu Protestanten gemacht, und die spanische Kirchen- und Königs-Despotie überwunden. Und zwar finden wir hier nach Seiten des politischen Verhältnisses weder einen vornehmen Adel, der seinen Fürsten und Tyrannen verjagt oder ihm Gesetze vorschreibt, noch ein ackerbauendes Volk, gedrückte Bauern, die losschlagen wie die Schweizer, sondern bei weitem der größere Theil, ohnehin der Tapferen zu Land und der kühnsten Seehelden, bestand aus Städtebewohnern, gewerbfleißigen, wohlhabenden Bürgern, die, behaglich in ihrer Thätigkeit, nicht hoch hinauswollten, doch als es galt die Freiheit ihrer wohlerworbenen Rechte, der

besonderen Privilegien ihrer Provinzen, Städte, Genossenschaften zu verfechten, mit kühnem Vertrauen auf Gott, ihren Muth und Verstand aufstanden, ohne Furcht vor der ungeheuren Meinung von der spanischen Oberherrschaft über die halbe Welt allen Gefahren sich aussetzten, tapfer ihr Blut vergossen, und durch diese rechtliche Kühnheit und Ausdauer sich ihre religiöse und bürgerliche Selbstständigkeit siegreich errangen. Wenn wir irgend eine partikulare Gemüthsrichtung deutsch nennen können, so ist es diese treue, wohlhabige, gemüthvolle Bürgerlichkeit, die im Selbstgefühl ohne Stolz, in der Frömmigkeit nicht bloß begeistert und andächtelnd, sondern im Weltlichen konkret fromm, in ihrem Reichthum schlicht und zufrieden, in Wohnung und Umgebung einfach, zierlich und reinlich bleibt, und in durchgängiger Sorgsamkeit und Vergnüglichkeit in allen ihren Zuständen, mit ihrer Selbstständigkeit und vordringenden Freiheit sich zugleich, der alten Sitte treu, die altväterliche Tüchtigkeit ungetrübt zu bewahren weiß.

Diese sinnige, kunstbegabte Völkerschaft will sich nun auch in der Malerei an diesem ebenso kräftigen als rechtlichen, genügsamen, behaglichen Wesen erfreuen, sie will in ihren Bildern noch einmal in allen möglichen Situationen die Reinlichkeit ihrer Städte, Häuser, Hausgeräthe, ihren häuslichen Frieden, ihren Reichthum, den ehrbaren Putz ihrer Weiber und Kinder, den Glanz ihrer politischen Stadtfeste, die Kühnheit ihrer Seemänner, den Ruhm ihres Handels und ihrer Schiffe genießen, die durch die ganze Welt des Oceans hinfahren. Und eben dieser Sinn für rechtliches, heiteres Daseyn ist es, den die holländischen Meister auch für die Naturgegenstände mitbringen, und nun in allen ihren malerischen Produktionen mit der Freiheit und Treue der Auffassung, mit der Liebe für das scheinbar Geringfügige und Augenblickliche, mit der offenen Frische des Auges und unzerstreuten Einsenkung der ganzen Seele in das Abgeschlossenste und Begränzteste, zugleich die höchste Freiheit künstlerischer Komposition, die feine Empfindung auch für das Nebensächliche und

die vollendete Sorgfalt der Ausführung verbinden. Auf der einen Seite hat diese Malerei in Scenen aus dem Kriegs- und Soldatenleben, in Auftritten in Schenken, bei Hochzeiten und anderen bäurischen Gelagen, in Darstellung häuslicher Lebensbezüge, in Portraits und Naturgegenständen, Landschaften, Thieren, Blumen u. s. f. die Magie und den Farbenzauber des Lichts, der Beleuchtung und des Kolorits überhaupt, andererseits die durch und durch lebendige Charakteristik in größter Wahrheit der Kunst unübertrefflich ausgebildet. Und wenn sie nun aus dem Unbedeutenden und Zufälligen auch in das Bäurische, die rohe und gemeine Natur fortgeht, so erscheinen diese Scenen so ganz durchdrungen von einer unbefangenen Frohheit und Lustigkeit, daß nicht das Gemeine, das nur gemein und bösartig ist, sondern diese Frohheit und Unbefangenheit den eigentlichen Gegenstand und Inhalt ausmacht. Wir sehen deshalb keine gemeinen Empfindungen und Leidenschaften vor uns, sondern das Bäurische und Naturnahe in den unteren Ständen, das froh, schalkhaft, komisch ist. In dieser unbekümmerten Ausgelassenheit selber liegt hier das ideale Moment: es ist der Sonntag des Lebens, der alles gleichmacht, und alle Schlechtigkeit entf ent; Menschen, die so von ganzem Herzen wohlgemuth sind, können nicht durch und durch schlecht und niederträchtig seyn. Es ist in dieser Rücksicht nicht dasselbe, ob das Böse nur als momentan oder als Grundzug in einem Charakter heraustritt. Bei den Niederländern hebt das Komische das Schlimme in der Situation auf, und uns wird sogleich klar, die Charaktere können auch noch etwas Anderes seyn, als das, worin sie in diesem Augenblick vor uns stehen. Solch eine Heiterkeit und Komik gehört zum unschätzbaren Werth dieser Gemälde. Will man dagegen in heutigen Bildern der ähnlichen Art pikant seyn, so stellt man gewöhnlich etwas innerlich Gemeines, Schlechtes und Böses ohne versöhnende Komik dar. Ein böses Weib z. B. zankt ihren betrunkenen Mann in der Schenke aus, und zwar recht bissig; da zeigt sich denn, wie ich

schon früher einmal anführte, nichts, als daß Er ein liederlicher Kerl und Sie ein geifriges altes Weib ist.

Sehen wir die holländischen Meister mit diesen Augen an, so werden wir nicht mehr meinen, die Malerei hätte sich solcher Gegenstände enthalten, und nur die alten Götter, Mythen und Fabeln, oder Madonnenbilder, Kreuzigungen, Martern, Päpste, Heilige und Heiliginnen darstellen sollen. Das was zu jedem Kunstwerk gehört, gehört auch zur Malerei: die Anschauung, was überhaupt am Menschen, am menschlichen Geist und Charakter, was der Mensch und was dieser Mensch ist. Diese Auffassung der inneren menschlichen Natur und ihrer äußeren lebendigen Formen und Erscheinungsweisen, diese unbefangene Lust und künstlerische Freiheit, diese Frische und Heiterkeit der Phantasie und sichere Keckheit der Ausführung macht hier den poetischen Grundzug aus, der durch die meisten holländischen Meister dieses Kreises geht. In ihren Kunstwerken kann man menschliche Natur und Menschen studiren und kennen lernen. Heutigen Tages aber muß man sich nur allzuoft Portraits und historische Gemälde vor Augen bringen lassen, denen man, aller Aehnlichkeit mit Menschen und wirklichen Individuen zum Trotz, doch auf den ersten Blick schon ansieht, daß der Künstler weder weiß, was der Mensch und menschliche Farbe, noch was die Formen sind, in denen der Mensch, daß er Mensch sey, ausdrückt.

Zweites Kapitel.

Die Musik.

Blicken wir auf den Gang zurück, den wir bisher in der Entwickelung der besonderen Künste verfolgt haben, so begannen wir mit der Architektur. Sie war die unvollständigste Kunst, denn wir fanden sie unfähig, in der nur schweren Materie, welche sie als ihr sinnliches Element ergriff und nach den Gesetzen der Schwere behandelte, Geistiges in angemessener Gegenwart darzustellen, und mußten sie darauf beschränken, aus dem Geiste für den Geist in seinem lebendigen, wirklichen Daseyn eine kunstgemäße äußere Umgebung zu bereiten.

Die Skulptur dagegen zweitens machte sich zwar das Geistige selbst zu ihrem Gegenstande, doch weder als partikularen Charakter, noch als subjektive Innerlichkeit des Gemüths, sondern als die freie Individualität, welche sich ebensowenig von dem substantiellen Gehalt, als von der leiblichen Erscheinung des Geistigen abtrennt, sondern als Individuum nur soweit in die Darstellung hineingeht, als es zur individuellen Verlebendigung eines in sich selbst wesentlichen Inhalts erforderlich ist, und als geistiges Inneres die Körperformen nur um so viel durchdringt, als es die in sich unzerschiedene Einigung des Geistes und seiner ihm entsprechenden Naturgestalt zuläßt. Diese für die Skulptur nothwendige Identität des nur in seinem leiblichen Organismus, statt im Elemente seiner eigenen Innerlichkeit, für sich seyenden Geistes theilt dieser Kunst die Aufgabe zu, als Material

noch die schwere Materie beizubehalten, die Gestalt derselben aber nicht, wie die Architektur, als eine bloß unorganische Umgebung nach den Gesetzen des Lastens und Tragens zu formiren, sondern zu der dem Geist und seiner idealen Plastik adäquaten klassischen Schönheit umzuwandeln.

Wenn sich die Skulptur in dieser Rücksicht besonders geeignet zeigte, den Gehalt und die Ausdrucksweise der klassischen Kunstform in Kunstwerken lebendig werden zu lassen, während die Architektur, welchem Inhalt sie sich auch dienstbar erweisen mochte, in ihrer Darstellungsart über den Grundtypus einer nur symbolischen Andeutung nicht hinauskam, so treten wir drittens mit der Malerei in das Gebiet des Romantischen hinein. Denn in der Malerei ist zwar auch noch die äußere Gestalt das Mittel, durch welches sich das Innere offenbar macht, dieß Innere aber ist die ideelle, besondere Subjektivität, das aus seinem leiblichen Daseyn in sich gekehrte Gemüth, die subjektive Leidenschaft und Empfindung des Charakters und Herzens, die sich nicht mehr in die Außengestalt total ergießen, sondern in derselben gerade das innerliche Fürsichseyn und die Beschäftigung des Geistes mit dem Bereich seiner eigenen Zustände, Zwecke und Handlungen abspiegeln. Um dieser Innerlichkeit ihres Inhalts willen kann die Malerei sich nicht mit der einerseits nur als schwer gestalteten, andererseits nur ihrer Gestalt nach aufzufassenden, unpartikularisirten Materie begnügen, sondern darf sich nur den Schein und Farbenschein derselben zum sinnlichen Ausdrucksmittel erwählen. Dennoch ist die Farbe nur da, um räumliche Formen und Gestalten, als in lebendiger Wirklichkeit vorhanden, selbst dann noch scheinbar zu machen, wenn die Kunst des Malens zu einer Magie des Kolorits sich fortbildet, in welcher das Objektive gleichsam schon zu verschweben beginnt und die Wirkung fast nicht mehr durch etwas Materielles geschieht. Wie sehr deshalb die Malerei sich auch zu dem ideelleren Freiwerden des Scheines entwickelt, der nicht mehr an der Gestalt als solcher

haftet, sondern sich in seinem eigenen Elemente, in dem Spiel der Scheine und Wiederscheine, in den Zaubereien des Helldunkels für sich selber zu ergehn die Erlaubniß hat, so ist doch diese Farbenmagie immer noch räumlicher Art, ein außereinanderseyender und daher bestehender Schein.

1. Soll nun aber das Innere, wie dieß bereits im Principe der Malerei der Fall ist, in der That als subjektive Innerlichkeit sich kund geben, so darf das wahrhaft entsprechende Material nicht von der Art seyn, daß es noch für sich Bestand hat. Dadurch erhalten wir eine Aeußerungsweise und Mittheilung, in deren sinnliches Element die Objektivität nicht als räumliche Gestalt, um darin Stand zu halten, eingeht, und bedürfen ein Material, das in seinem Seyn für Anderes haltlos ist und in seinem Entstehen und Daseyn selbst schon wieder verschwindet. Dieß Tilgen nicht nur der einen Raumdimension, sondern der totalen Räumlichkeit überhaupt, dieß völlige Zurückziehn in die Subjektivität nach Seiten des Innern wie der Aeußerung, vollbringt die zweite romantische Kunst — die Musik. Sie bildet in dieser Beziehung den eigentlichen Mittelpunkt derjenigen Darstellung, die sich das Subjektive als solches sowohl zum Inhalte als auch zur Form nimmt, indem sie als Kunst zwar das Innere zur Mittheilung bringt, doch in ihrer Objektivität selber subjektiv bleibt, d. h. nicht wie die bildende Kunst die Aeußerung, zu der sie sich entschließt, für sich frei werden und zu einer in sich ruhig bestehenden Existenz kommen läßt, sondern dieselbe als Objektivität aufhebt, und dem Aeußern nicht gestattet, als Aeußeres sich uns gegenüber ein festes Daseyn anzueignen.

In sofern jedoch das Aufheben der räumlichen Objektivität als Darstellungsmittels, ein Verlassen derselben ist, das noch erst von der sinnlichen Räumlichkeit der bildenden Künste selber herkommt, so muß sich diese Negation ganz ebenso an der bisher ruhig für sich bestehenden Materialität bethätigen, als die Malerei in ihrem Felde die Raumdimensionen der Skulptur zur

Fläche reducirte. Die Aufhebung des Räumlichen besteht deshalb hier nur darin, daß ein bestimmtes sinnliches Material sein ruhiges Außereinander aufgiebt, in Bewegung geräth, doch so in sich erzittert, daß jeder Theil des kohärirenden Körpers seinen Ort nicht nur verändert, sondern auch sich in den vorigen Zustand zurückzuversetzen strebt. Das Resultat dieses schwingenden Zitterns ist der Ton, das Material der Musik.

Mit dem Ton nun verläßt die Musik das Element der äußeren Gestalt und deren anschauliche Sichtbarkeit, und bedarf deshalb zur Auffassung ihrer Produktionen auch eines anderen subjektiven Organs, des Gehörs, das, wie das Gesicht, nicht den praktischen, sondern den theoretischen Sinnen zugehört, und selbst noch ideeller ist als das Gesicht. Denn die ruhige, begierdelose Beschauung von Kunstwerken läßt zwar die Gegenstände, ohne sie irgend vernichten zu wollen, für sich, wie sie dasind, ruhig bestehen, aber das, was sie auffaßt, ist nicht das in sich selbst Ideellgesetzte, sondern im Gegentheil das in seiner sinnlichen Existenz Erhaltene. Das Ohr dagegen vernimmt, ohne sich selber praktisch gegen die Objekte hinauszuwenden, das Resultat jenes innern Erzitterns des Körpers, durch welches nicht mehr die ruhige materielle Gestalt, sondern die erste ideellere Seelenhaftigkeit zum Vorschein kommt. Da nun ferner die Negativität, in die das schwingende Material hier eingeht, einerseits ein Aufheben des räumlichen Zustandes ist, das selbst wieder durch die Reaktion des Körpers aufgehoben wird, so ist die Aeußerung dieser zwiefachen Negation, der Ton, eine Aeußerlichkeit, welche sich in ihrem Entstehen durch ihr Daseyn selbst wieder vernichtet, und an sich selbst verschwindet. Durch diese gedoppelte Negation der Aeußerlichkeit, welche im Principe des Tons liegt, entspricht derselbe der innern Subjektivität, indem das Klingen, das an und für sich schon etwas Ideelleres ist als die für sich real bestehende Körperlichkeit, auch diese ideellere Existenz aufgiebt, und dadurch eine dem Innerlichen gemäße Aeußerungsweise wird.

2. Fragen wir nun umgekehrt, welcher Art das Innere seyn müsse, um sich seinerseits wiederum dem Klingen und Tönen adäquat erweisen zu können, so haben wir bereits gesehen, daß für sich, als reale Objektivität genommen, der Ton, dem Material der bildenden Künste gegenüber, ganz abstrakt ist. Gestein und Färbung nehmen die Formen einer breiten, vielgestaltigen Welt der Gegenstände in sich auf, und stellen dieselbe ihrem wirklichen Daseyn nach dar; die Töne vermögen dieß nicht. Für den Musikausdruck eignet sich deshalb auch nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche. Diese ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalt. Die Hauptaufgabe der Musik wird deshalb darin bestehn, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegentheil die Art und Weise wiederklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist.

3. Dasselbe gilt für die Wirkung der Musik. Was durch sie in Anspruch genommen wird, ist die letzte subjektive Innerlichkeit als solche; sie ist die Kunst des Gemüths, welche sich unmittelbar an das Gemüth selber wendet. Die Malerei z. B., wie wir sahen, vermag zwar gleichfalls das innere Leben und Treiben, die Stimmungen und Leidenschaften des Herzens, die Situationen, Konflikte und Schicksale der Seele in Physiognomien und Gestalten auszudrücken, was wir aber in Gemälden vor uns haben, sind objektive Erscheinungen, von denen das anschauende Ich, als inneres Selbst, noch unterschieden bleibt. Man mag sich in den Gegenstand, die Situation, den Charakter, die Formen einer Statue oder eines Gemäldes noch so sehr versenken und vertiefen, das Kunstwerk bewundern, darüber außer sich kommen, sich noch so sehr davon erfüllen, — es hilft nichts — diese Kunstwerke sind und bleiben für sich bestehende Objekte, in Rücksicht auf welche wir über das Verhältniß des Anschauens nicht hinaus kommen. In der Musik aber fällt diese Unterscheidung fort.

Ihr Inhalt ist das an sich selbst Subjektive und die Aeußerung bringt es gleichfalls nicht zu einer räumlich bleibenden Objektivität, sondern zeigt durch ihr haltungsloses freies Verschweben, daß sie eine Mittheilung ist, die, statt für sich selbst einen Bestand zu haben, nur vom Innern und Subjektiven getragen, und nur für das subjektive Innere da seyn soll. So ist der Ton wohl eine Aeußerung und Aeußerlichkeit, aber eine Aeußerung, welche gerade dadurch, daß sie Aeußerlichkeit ist, sogleich sich wieder verschwinden macht. Kaum hat das Ohr sie gefaßt, so ist sie verstummt; der Eindruck, der hier stattfinden soll, verinnerlicht sich sogleich; die Töne klingen nur in der tiefsten Seele nach, die in ihrer ideellen Subjektivität ergriffen und in Bewegung gebracht wird.

Diese gegenstandlose Innerlichkeit in Betreff auf den Inhalt wie auf die Ausdrucksweise macht das Formelle der Musik aus. Sie hat zwar auch einen Inhalt, doch weder in dem Sinne der bildenden Künste noch der Poesie; denn was ihr abgeht, ist eben das objektive Sichausgestalten, sey es zu Formen wirklicher äußerer Erscheinungen, oder zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen.

Was nun den Verlauf angeht, den wir unseren weiteren Betrachtungen geben wollen, so haben wir

Erstens den allgemeinen Charakter der Musik und ihrer Wirkung im Unterschiede der übrigen Künste, sowohl von Seiten des Materials als auch von Seiten der Form, welche der geistige Inhalt annimmt, bestimmter herauszuheben.

Zweitens müssen wir die besonderen Unterschiede erörtern, zu denen sich die musikalischen Töne und deren Figurationen, Theils in Rücksicht auf ihre zeitliche Dauer, Theils in Beziehung auf die qualitativen Unterschiede ihres realen Erklingens auseinanderbreiten und vermitteln.

Drittens endlich erhält die Musik ein Verhältniß zu dem Inhalt, den sie ausdrückt, indem sie sich entweder den für sich

schon durch das Wort ausgesprochenen Empfindungen, Vorstellungen und Betrachtungen begleitend anschließt, oder sich frei in ihrem eigenen Bereich in fesselloserer Selbstständigkeit ergeht.

Wollen wir nun aber jetzt, nach dieser allgemeinen Angabe des Princips und der Eintheilung der Musik, zur Auseinandersetzung ihrer besonderen Seiten fortschreiten, so tritt der Natur der Sache nach eine eigene Schwierigkeit ein. Weil nämlich das musikalische Element des Tons und der Innerlichkeit, zu welcher der Inhalt sich forttreibt, so abstrakt und formell ist, so kann zum Besondern nicht anders übergegangen werden, als daß wir sogleich in technische Bestimmungen verfallen, in die Maaßverhältnisse der Töne, in die Unterschiede der Instrumente, der Tonarten, Akkorde u. s. f. In diesem Gebiete aber bin ich wenig bewandert, und muß mich deshalb im Voraus entschuldigen, wenn ich mich nur auf allgemeinere Gesichtspunkte und einzelne Bemerkungen beschränke.

1. Allgemeiner Charakter der Musik.

Die wesentlichen Gesichtspunkte, welche in Rücksicht auf die Musik im Allgemeinen von Belang sind, können wir in nachstehender Reihenfolge in Betracht ziehen:

Erstens haben wir die Musik auf der einen Seite mit den bildenden Künsten, auf der anderen mit der Poesie in Vergleich zu bringen;

Zweitens wird sich uns dadurch näher die Art und Weise ergeben, in der die Musik einen Inhalt zu fassen und darzustellen vermag;

Drittens können wir uns aus dieser Behandlungsart bestimmter die eigenthümliche Wirkung erklären, welche die Musik im Unterschiede der übrigen Künste auf das Gemüth ausübt.

a) In Ansehung des ersten Punktes müssen wir die Musik,

wenn wir sie in ihrer specifischen Besonderheit klar herausstellen wollen, nach drei Seiten mit den andern Künsten vergleichen.

α) Erstens steht sie zur Architektur, obschon sie derselben entgegengesetzt ist, dennoch in einem verwandtschaftlichen Verhältniß.

αα) Wenn nämlich in der Baukunst der Inhalt, der sich in architektonischen Formen ausprägen soll, nicht, wie in Werken der Skulptur und Malerei, ganz in die Gestalt hereintritt, sondern von ihr als eine äußere Umgebung unterschieden bleibt, so ist auch in der Musik, als eigentlich romantischer Kunst, die klassische Identität des Innern und seines äußerlichen Daseyns in der ähnlichen, wenn auch umgekehrten, Weise wieder aufgelöst, in welcher die Architektur, als symbolische Darstellungsart, jene Einheit zu erreichen noch nicht im Stande war. Denn das geistige Innere geht aus der bloßen Koncentration des Gemüths zu Anschauungen und Vorstellungen und deren durch die Phantasie ausgebildeten Formen fort, während die Musik mehr nur das Element der Empfindung auszudrücken befähigt bleibt, und nun die für sich ausgesprochenen Vorstellungen des Geistes mit den melodischen Klängen der Empfindung umzieht, wie die Architektur auf ihrem Gebiet um die Bildsäule des Gottes in freilich starrer Weise die verständigen Formen ihrer Säulen, Mauern und Gebälke umherstellt.

ββ) Dadurch wird nun der Ton und seine Figuration in einer ganz anderen Art ein erst durch die Kunst und den bloß künstlerischen Ausdruck gemachtes Element, als dieß in der Malerei und Skulptur mit dem menschlichen Körper und dessen Stellung und Physiognomie der Fall ist. Auch in dieser Rücksicht kann die Musik näher mit der Architektur verglichen werden, welche ihre Formen nicht aus dem vorhandenen, sondern aus der geistigen Erfindung hernimmt, um sie Theils nach den Gesetzen der Schwere, Theils nach den Regeln der Symmetrie und Eurhythmie zu gestalten. Daffelbe thut die Musik in ihrem Bereich, in sofern sie einerseits unabhängig vom Ausdruck der

Empfindung den harmonischen Gesetzen der Töne folgt, die auf quantitativen Verhältnissen beruhn, andererseits sowohl in der Wiederkehr des Taktes und Rhythmus, als auch in weiteren Ausbildungen der Töne selbst vielfach den Formen der Regelmäßigkeit und Symmetrie anheimfällt. Und so herrscht denn in der Musik ebensosehr die tiefste Innigkeit und Seele, als der strengste Verstand, so daß sie zwei Extreme in sich vereinigt, die sich leicht gegeneinander verselbstständigen. In dieser Verselbstständigung besonders erhält die Musik einen architektonischen Charakter, wenn sie sich, losgelöst von dem Ausdruck des Gemüths, für sich selber ein musikalisch gesetzmäßiges Tongebäude erfindungsreich ausführt.

γγ) Bei aller dieser Aehnlichkeit bewegt sich die Kunst der Töne jedoch ebensosehr in einem der Architektur ganz entgegengesetzten Reiche. In beiden Künsten geben zwar die quantitativen und näher die Maaßverhältnisse die Grundlage ab; das Material jedoch, das diesen Verhältnissen gemäß geformt wird, steht sich direkt gegenüber. Die Architektur ergreift die schwere sinnliche Masse in deren ruhigem Nebeneinander und räumlichen äußeren Gestalt, die Musik dagegen die aus der räumlichen Materie sich freiringende Tonseele in den qualitativen Unterschieden des Klangs und in der fortströmenden zeitlichen Bewegung. Deshalb gehören auch die Werke beider Künste zweien ganz verschiedenen Sphären des Geistes an, indem die Baukunst ihre kolossalen Bildungen für die äußere Anschauung in symbolischen Formen dauernd hinsetzt, die schnell vorüberrauschende Welt der Töne aber unmittelbar durch das Ohr in das Innere des Gemüths einzieht, und die Seele zu sympathischen Empfindungen stimmt.

β) Was nun zweitens das nähere Verhältniß der Musik zu den beiden anderen bildenden Künsten betrifft, so ist die Aehnlichkeit und Verschiedenheit, die sich angeben läßt, zum Theil schon in dem begründet, was ich so eben angedeutet habe.

aa) Am weitesten steht die Musik von der **Skulptur** ab, sowohl in Rücksicht auf das Material und die Gestaltungsweise desselben, als auch in Ansehung der vollendeten Ineinsbildung von Innerem und Aeußerem, zu welcher es die Skulptur bringt. Zu der Malerei hingegen hat die Musik schon eine nähere Verwandtschaft, Theils wegen der überwiegenden Innerlichkeit des Ausdrucks, Theils auch in Bezug auf die Behandlung des Materials, in welcher, wie wir sahen, die Malerei bis nahe an das Gebiet der Musik heranzustreifen unternehmen darf. Dennoch aber hat die Malerei in Gemeinschaft mit der Skulptur immer die Darstellung einer objektiven räumlichen Gestalt zu ihrem Ziel, und ist durch die wirkliche, außerhalb der Kunst bereits vorhandene Form derselben gebunden. Zwar nimmt weder der Maler noch der Bildhauer ein menschliches Gesicht, eine Stellung des Körpers, die Linien eines Gebirgszuges, das Gezweig und Blätterwerk eines Baumes jedesmal so auf, wie er diese äußeren Erscheinungen hier oder dort in der Natur unmittelbar vor sich sieht, sondern hat die Aufgabe, dieß Vorgefundene sich zurecht zu legen, und es einer bestimmten Situation, sowie dem Ausdruck, der aus dem Inhalt derselben nothwendig folgt, gemäß zu machen. Hier ist also auf der einen Seite ein für sich fertiger Inhalt, der künstlerisch individualisirt werden soll, auf der andern Seite stehen ebenso die vorhandenen Formen der Natur schon für sich selber da, und der Künstler hat, wenn er nun diese beiden Elemente, wie es sein Beruf ist, ineinander bilden will, in beiden Haltpunkte für die Konception und Ausführung. Indem er von solchen festen Bestimmungen ausgeht, hat er Theils das Allgemeine der Vorstellung konkreter zu verkörpern, Theils die menschliche Gestalt oder sonstige Formen der Natur, die ihm in ihrer Einzelnheit zu Modellen dienen können, zu generalisiren und zu vergeistigen. Der Musiker dagegen abstrahirt zwar auch nicht von allem und jedem Inhalt, sondern findet denselben in einem Text, den er in Musik setzt, oder klei-

det sich unabhängiger schon irgend eine Stimmung in die Form eines musikalischen Thema's, das er dann weiter ausgestaltet, die eigentliche Region seiner Kompositionen aber bleibt die formellere Innerlichkeit, das reine Tönen; und sein Vertiefen in den Inhalt wird, statt eines Bildens nach Außen, vielmehr ein Zurücktreten in die eigene Freiheit des Innern, ein Ergehn seiner in ihm selbst, und in manchen Gebieten der Musik sogar eine Vergewisserung, daß er als Künstler frei von dem Inhalte ist. Wenn wir nun im Allgemeinen schon die Thätigkeit im Bereiche des Schönen als eine Befreiung der Seele, als ein Lossagen von Bedrängniß und Beschränktheit ansehn können, indem die Kunst selbst die gewaltsamsten tragischen Schicksale durch theoretisches Gestalten mildert und sie zum Genusse werden läßt, so führt die Musik diese Freiheit zur letzten Spitze. Was nämlich die bildenden Künste durch die objektive plastische Schönheit erreichen, welche die Totalität des Menschen, die menschliche Natur als solche, das Allgemeine und Ideale, ohne die Harmonie in sich selbst zu verlieren, in der Partikularität des Einzelnen herausstellt, das muß die Musik in ganz anderer Weise ausführen. Der bildende Künstler braucht nur dasjenige, was in der Vorstellung eingehüllt, was schon von Hause aus darin ist, hervor, d. h. heraus zu bringen, so daß alles Einzelne in seiner wesentlichen Bestimmtheit nur eine nähere Explikation der Totalität ist, welche dem Geiste bereits durch den darzustellenden Inhalt vorschwebt. Eine Figur z. B. in einem plastischen Kunstwerke fordert in dieser oder jener Situation einen Körper, Hände, Füße, Leib, einen Kopf mit solchem Ausdrucke, solcher Stellung, solche andere Figuren, sonstige Zusammenhänge u. s. f., und jede dieser Seiten fordert die anderen, um sich mit ihnen zu einem in sich selbst begründeten Ganzen zusammenzuschließen. Die Ausbildung des Thema ist hier nur eine genauere Analyse dessen, was dasselbe schon an sich selbst enthält, und je ausgearbeiteter das Bild wird, das dadurch vor uns steht, desto mehr koncen-

trirt sich die Einheit und verstärkt sich der bestimmtere Zusammenhang der Theile. Der vollendeteste Ausdruck des Einzelnen muß, wenn das Kunstwerk echter Art ist, zugleich die Hervorbringung der höchsten Einheit seyn. Nun darf allerdings auch einem musikalischen Werke die innere Gliederung und Abrundung zum Ganzen, in welchem ein Theil den anderen nöthig macht, nicht fehlen; Theils ist aber hier die Ausführung ganz anderer Art, Theils haben wir die Einheit in einem beschränkteren Sinn zu nehmen.

ββ) In einem musikalischen Thema ist die Bedeutung, die es ausdrücken soll, bereits erschöpft; wird es nun wiederholt, oder auch zu weiteren Gegensätzen und Vermittelungen fortgeführt, so erweisen sich diese Wiederholungen, Ausweichungen, Durchbildungen durch andere Tonarten u. s. f. für das Verständniß leicht als überflüssig, und gehören mehr nur der rein musikalischen Ausarbeitung und dem sich Einleben in das mannigfaltige Element harmonischer Unterschiede an, die weder durch den Inhalt selbst gefordert sind, noch von ihm getragen bleiben, während in den bildenden Künsten dagegen die Ausführung des Einzelnen und in's Einzelne nur eine immer genauere Heraushebung und lebendige Analyse des Inhalts selber wird. Doch läßt sich freilich nicht läugnen, daß auch in einem musikalischen Werke durch die Art und Weise, wie ein Thema sich weiter leitet, ein anderes hinzukommt, und beide nun in ihrem Wechsel oder in ihrer Verschlingung sich forttreiben, verändern, hier unterzugehn, dort wieder aufzutauchen, jetzt besiegt scheinen, dann wieder siegend eintreten, sich ein Inhalt in seinen bestimmteren Beziehungen, Gegensätzen, Konflikten, Uebergängen, Verwickelungen und Lösungen expliciren kann. Aber auch in diesem Falle wird durch solche Durcharbeitung die Einheit nicht, wie in der Skulptur und Malerei, vertiefter und koncentrirter, sondern ist eher eine Ausweitung, Verbreitung, ein Auseinandergehen, eine Entfernung und Zurückführung, für welche der

Inhalt, der sich auszusprechen hat, wohl der allgemeinere Mittelpunkt bleibt, doch das Ganze nicht so fest zusammenhält, als dieß in den Gestalten der bildenden Kunst, besonders, wo sie sich auf den menschlichen Organismus beschränkt, möglich ist.

γγ) Nach dieser Seite hin liegt die Musik, im Unterschiede der übrigen Künste, dem Elemente jener formellen Freiheit des Innern zu nahe, als daß sie sich nicht mehr oder weniger über das Vorhandene, den Inhalt, hinaus wenden könnte. Die Erinnerung an das angenommene Thema ist gleichsam eine Er-Innerung des Künstlers, d. h. ein Innewerden, daß Er der Künstler ist, und sich willkührlich zu ergehn und hin und her zu treiben vermag. Doch wird das freie Phantasiren in dieser Rücksicht ausdrücklich von einem in sich geschlossenen Musikstück unterschieden, das wesentlich ein gegliedertes Ganzes ausmachen soll. In dem freien Phantasiren ist die Ungebundenheit selber Zweck, so daß nun der Künstler unter Anderem auch die Freiheit zeigen kann, bekannte Melodieen und Passagen in seine augenblickliche Produktion zu verweben, ihnen eine neue Seite abzugewinnen, sie in mancherlei Nüancen zu verarbeiten, zu anderen überzuleiten, und von da aus ebenso auch zum Heterogensten fortzuschreiten.

Im Ganzen aber schließt ein Musikstück überhaupt die Freiheit ein, es gehaltener auszuführen, und eine so zu sagen plastischere Einheit zu beobachten, oder in subjektiver Lebendigkeit von jedem Punkte aus mit Willkür in größeren oder geringeren Abschweifungen sich zu ergehn, auf dieselbe Weise hin und her zu wiegen, kapriciös einzuhalten, dieß oder das hereinbrechen und dann wieder in einem fluthenden Strome sich fortrauschen zu lassen. Wenn man daher dem Maler, dem Bildhauer empfehlen muß, die Naturformen zu studiren, so besitzt die Musik nicht einen solchen Kreis schon außerhalb ihrer vorhandenen Formen, an welche sie sich zu halten genöthigt wäre. Der Umkreis ihrer Gesetzmäßigkeit und Nothwendigkeit von Formen fällt vornehmlich in das Bereich der Töne selbst, welche in einen

so engen Zusammenhang mit der Bestimmtheit des Inhalts, der sich in sie hineinlegt, nicht eingehn, und in Rücksicht auf ihre Anwendung außerdem für die subjektive Freiheit der Ausführung meist einen weiten Spielraum übrig lassen.

Dieß ist der Hauptgesichtspunkt, nach welchem man die Musik den objektiver gestaltenden Künsten gegenüberstellen kann.

γ) Nach der andern Seite drittens hat die Musik die meiste Verwandtschaft mit der Poesie, indem beide sich desselben sinnlichen Materials, des Tons, bedienen. Doch findet auch zwischen diesen Künsten, sowohl was die Behandlungsart der Töne, als auch was die Ausdrucksweise angeht, die größte Verschiedenheit statt.

$\alpha\alpha$) In der Poesie, wie wir schon bei der allgemeinen Eintheilung der Künste sahen, wird nicht der Ton als solcher mannigfaltigen durch die Kunst erfundenen Instrumenten entlockt und kunstreich gestaltet, sondern der artikulirte Laut des menschlichen Sprechorgans wird zum bloßen Redezeichen herabgesetzt, und behält deshalb nur den Werth, eine für sich bedeutungslose Bezeichnung von Vorstellungen zu seyn. Dadurch bleibt der Ton überhaupt ein selbstständiges sinnliches Daseyn, das, als bloßes Zeichen der Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken, seine ihm selbst immanente Aeußerlichkeit und Objektivität eben darin hat, daß es nur dieß Zeichen ist. Denn die eigentliche Objektivität des Innern als Innern besteht nicht in den Lauten und Wörtern, sondern darin, daß ich mir eines Gedankens, einer Empfindung u. s. f. bewußt bin, sie mir zum Gegenstande mache, und so in der Vorstellung vor mir habe, oder mir sodann, was in einem Gedanken, einer Vorstellung liegt, entwickele, die äußeren und inneren Verhältnisse des Inhalts meiner Gedanken auseinanderlege, die besonderen Bestimmungen auf einander beziehe u. s. f. Wir denken zwar stets in Worten, ohne dabei jedoch des wirklichen Sprechens zu bedürfen. Durch diese Gleichgültigkeit der Sprachlaute als sinnlicher gegen den

geistigen Inhalt der Vorstellungen u. s. f., zu deren Mittheilung sie gebraucht werden, erhält der Ton hier wieder Selbstständigkeit. In der Malerei ist zwar die Farbe und deren Zusammenstellung, als bloße Farbe genommen, gleichfalls für sich bedeutungslos, und ein gegen das Geistige selbstständiges sinnliches Element; aber Farbe als solche macht auch noch keine Malerei, sondern Gestalt und deren Ausdruck müssen hinzukommen. Mit diesen geistig beseelten Formen tritt dann die Färbung in einen bei weitem engeren Zusammenhaug, als ihn die Sprachlaute und deren Zusammensetzung zu Wörtern mit den Vorstellungen haben. — Sehen wir nun auf den Unterschied in dem poetischen und musikalischen Gebrauch des Tons, so drückt die Musik das Tönen nicht zum Sprachlaut herunter, sondern macht den Ton selbst für sich zu ihrem Elemente, so daß er, in soweit er Ton ist, als Zweck behandelt wird. Dadurch kann das Tonreich, da es nicht zur bloßen Bezeichnung dienen soll, in diesem Freiwerden zu einer Gestaltungsweise kommen, welche ihre eigene Form, als kunstreiches Tongebilde, zu ihrem wesentlichen Zweck werden läßt. In neuerer Zeit besonders ist die Musik in der Losgerissenheit von einem für sich schon klaren Gehalt so in ihr eigenes Element zurückgegangen, doch hat dafür auch desto mehr an Macht über das ganze Innere verloren, indem der Genuß, den sie bieten kann, sich nur der einen Seite der Kunst zuwendet, dem bloßen Interesse nämlich für das rein Musikalische der Komposition und deren Geschicklichkeit, eine Seite, welche nur Sache der Kenner ist, und das allgemeine menschliche Kunstinteresse weniger angeht.

ββ) Was nun aber die Poesie an äußerer Objektivität verliert, indem sie ihr sinnliches Element, soweit es nur irgend der Kunst vergönnt werden darf, zu beseitigen weiß, das gewinnt sie an innerer Objektivität der Anschauungen und Vorstellungen, welche die poetische Sprache vor das geistige Bewußtseyn hinstellt. Denn diese Anschauungen, Empfindungen,

Gedanken hat die Phantasie zu einer in sich selbst fertigen Welt von Begebenheiten, Handlungen, Gemüthsstimmungen und Ausbrüchen der Leidenschaft zu gestalten, und bildet in dieser Weise Werke aus, in welche die ganze Wirklichkeit, sowohl der äußeren Erscheinung als dem innern Gehalt nach, für unsere geistige Empfindung, Anschauung und Vorstellung wird. Dieser Art der Objektivität muß die Musik, in sofern sie sich in ihrem eigenen Felde selbstständig halten will, entsagen. Das Tonreich nämlich hat, wie ich bereits angab, wohl ein Verhältniß zum Gemüth, und ein Zusammenstimmen mit den geistigen Bewegungen desselben, weiter aber als zu einem immer unbestimmteren Sympathisiren kommt es nicht, obschon nach dieser Seite hin ein musikalisches Werk, wenn es aus dem Gemüthe selbst entsprungen und von reicher Seele und Empfindung durchzogen ist, eben so reichhaltig wieder zurückwirken kann. — Unsere Empfindungen gehen ferner auch sonst schon aus ihrem Elemente der unbestimmten Innigkeit in einem Gehalt und der subjektiven Verwebung mit demselben zur konkreteren Anschauung und allgemeineren Vorstellung dieses Inhalts hinüber. Dieß kann nun auch bei einem musikalischen Werke geschehen, sobald die Empfindungen, die es in uns seiner eigenen Natur und künstlerischen Beseelung nach erregt, sich in uns zu näheren Anschauungen und Vorstellungen ausbilden, und somit auch die Bestimmtheit der Gemüthseindrücke in festeren Anschauungen und allgemeineren Vorstellungen zum Bewußtseyn bringen. Dieß ist dann aber *unsere* Vorstellung und Anschauung, zu der wohl das Musikwerk den Anstoß gegeben, die es jedoch nicht selber durch seine musikalische Behandlung der Töne unmittelbar hervorgebracht hat. Die Poesie hingegen spricht die Empfindungen, Anschauungen und Vorstellungen selber aus, und vermag uns auch ein Bild äußerer Gegenstände zu entwerfen, obgleich sie ihrerseits weder die deutliche Plastik der Skulptur und Malerei, noch die Seeleninnigkeit der Musik erreichen kann, und

deshalb unsere sonstige sinnliche Anschauung und sprachlose Gemüthsauffassung zur Ergänzung heranrufen muß.

γγ) Drittens aber bleibt die Musik nicht in dieser Selbstständigkeit gegen die Dichtkunst und den geistigen Gehalt des Bewußtseyns stehn, sondern verschwistert sich (mit einem durch die Poesie schon fertig ausgebildeten und als Verlauf von Empfindungen, Betrachtungen, Begebnissen und Handlungen klar ausgesprochenen) Inhalt. Soll jedoch die musikalische Seite eines solchen Kunstwerkes das Wesentliche und Hervorstechende desselben bleiben, so darf die Poesie als Gedicht, Drama u. s. f. nicht für sich mit dem Anspruch auf eigenthümliche Gültigkeit heraustreten. Ueberhaupt ist innerhalb dieser Verbindung von Musik und Poesie das Uebergewicht der einen Kunst nachtheilig für die andre. Wenn daher der Text als poetisches Kunstwerk für sich von durchaus selbstständigem Werth ist, so darf derselbe von der Musik nur eine geringe Unterstützung erwarten; wie z. B. die Musik in den dramatischen Chören der Alten eine bloß untergeordnete Begleitung war. Erhält aber umgekehrt die Musik die Stellung einer für sich unabhängigeren Eigenthümlichkeit, so kann wiederum der Text seiner poetischen Ausführung nach nur oberflächlicher seyn, und muß für sich bei allgemeinen Empfindungen und allgemein gehaltenen Vorstellungen stehen bleiben. Poetische Ausarbeitungen tiefer Gedanken geben ebensowenig einen guten musikalischen Text ab, als Schilderungen äußerer Naturgegenstände oder beschreibende Poesie überhaupt. Lieder, Opernarien, Texte von Oratorien u. s. f. können daher, was die nähere poetische Ausführung angeht, mager und von einer gewissen Mittelmäßigkeit seyn; der Dichter muß sich, wenn der Musiker freien Spielraum behalten soll, nicht als Dichter bewundern lassen wollen. Nach dieser Seite hin sind besonders die Italiener, wie z. B. Metastasio und Andere von großer Geschicklichkeit gewesen, während Schiller's Gedichte, die auch zu solchem Zweck in keiner Weise gemacht sind, sich zur musikalischen Komposition als sehr

schwerfällig und unbrauchbar erweisen. Wo die Musik zu einer kunstmäßigeren Ausbildung kommt, versteht man vom Text ohnehin wenig oder nichts, besonders bei unserer deutschen Sprache und Aussprache. Daher ist es denn auch eine unmusikalische Richtung, das Hauptgewicht des Interesses auf den Text zu legen. Ein italienisches Publikum z. B. schwatzt während der unbedeutenderen Scenen einer Oper, ißt, spielt Karten u. s. f., beginnt aber irgend eine hervorstechende Arie, oder sonst ein wichtiges Musikstück, so ist jeder von höchster Aufmerksamkeit. Wir Deutschen dagegen nehmen das größte Interesse an dem Schicksal und den Reden der Opernprinzen und Prinzessinnen mit ihren Bedienten, Schildknappen, Vertrauten und Zofen, und es giebt vielleicht auch jetzt noch ihrer viele, welche, sobald der Gesang anfängt, bedauern, daß das Interesse unterbrochen wird, und sich dann mit Schwatzen aushelfen. — Auch in geistlichen Musiken ist der Text meistentheils entweder ein bekanntes Credo, oder sonst aus einzelnen Psalmenstellen zusammen gebracht, so daß die Worte nur als Veranlassung zu einem musikalischen Kommentar anzusehn sind, der für sich eine eigene Ausführung wird, und nicht etwa nur den Text heben soll, sondern von demselben mehr nur das Allgemeine des Inhalts in der ähnlichen Art hernimmt, in welcher sich etwa die Malerei ihre Stoffe aus der heiligen Geschichte auswählt.

b) Fragen wir nun zweitens nach der von den übrigen Künsten unterschiedenen Auffassungsweise, in deren Form die Musik, sey sie begleitend oder von einem bestimmten Text unabhängig, einen besonderen Inhalt ergreifen und ausdrücken kann, so sagte ich bereits früher, daß die Musik unter allen Künsten die meiste Möglichkeit in sich schließe, sich nicht nur von jedem wirklichen Text, sondern auch von dem Ausdruck irgend eines bestimmten Inhalts zu befreien, um sich bloß in einem in sich abgeschlossenen Verlauf von Zusammenstellungen, Veränderungen, Gegensätzen und Vermittelungen zu befriedigen,



welche innerhalb des rein musikalischen Bereichs der Töne fallen. Dann bleibt aber die Musik leer, bedeutungslos, und ist, da ihr die eine Hauptseite aller Kunst, der geistige Inhalt und Ausdruck abgeht, noch nicht eigentlich zur Kunst zu rechnen. Erst wenn sich in dem sinnlichen Element der Töne und ihrer mannigfaltigen Figuration Geistiges in angemessener Weise ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst, gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte, oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischen Beseelung müsse empfunden werden.

α) In dieser Rücksicht besteht die eigenthümliche Aufgabe der Musik darin, daß sie jedweden Inhalt nicht so für den Geist macht, wie dieser Inhalt als allgemeine Vorstellung im Bewußtseyn liegt, oder als bestimmte äußere Gestalt für die Anschauung sonst schon vorhanden ist, oder durch die Kunst seine gemäßere Erscheinung erhält, sondern in der Weise, in welcher er in der Sphäre der subjektiven Innerlichkeit lebendig wird. Dieses in sich eingehüllte Leben und Weben für sich in Tönen wiederklingen zu lassen, oder den ausgesprochenen Worten und Vorstellungen hinzuzufügen, und die Vorstellungen in dieses Element zu versenken, um sie für die Empfindung und Mitempfindung neu hervorzubringen, ist das der Musik zuzutheilende schwierige Geschäft.

αα) Die Innerlichkeit als solche ist daher die Form, in welcher sie ihren Inhalt zu fassen vermag, und dadurch befähigt ist, alles in sich aufzunehmen, was überhaupt in das Innere eingehn und sich vornehmlich in die Form der Empfindung kleiden kann. Hierin liegt dann aber zugleich die Bestimmung, daß die Musik nicht darf für die Anschauung arbeiten wollen, sondern sich darauf beschränken muß, die Innerlichkeit dem Innern faßbar zu machen, sey es nun, daß sie die substantielle innere Tiefe eines Inhalts als solchen will in die Tiefen des Gemüths

eindringen lassen, oder daß sie es vorzieht, das Leben und Weben eines Gehalts in einem einzelnen subjektiven Innern darzustellen, so daß ihr diese subjektive Innigkeit selbst zu ihrem eigentlichen Gegenstande wird.

ββ) Die abstrakte Innerlichkeit nun hat zu ihrer nächsten Besonderung, mit welcher die Musik in Zusammenhang kommt, die Empfindung, die sich erweiternde Subjektivität des Ich, die zwar zu einem Inhalt fortgeht, denselben aber noch in dieser unmittelbaren Beschlossenheit im Ich, und äußerlichkeitslosen Beziehung auf das Ich läßt. Dadurch bleibt die Empfindung immer nur das Umkleidende des Inhalts, und diese Sphäre ist es, welche von der Musik in Anspruch genommen wird.

γγ) Hier breitet sie sich dann zum Ausdruck aller besonderen Empfindungen auseinander, und alle Nüancen der Fröhlichkeit, Heiterkeit, des Scherzes, der Laune, des Jauchzens und Jubelns der Seele, ebenso die Gradationen der Angst, Bekümmerniß, Traurigkeit, Klage, des Kummers, des Schmerzes, der Sehnsucht u. s. f., und endlich der Ehrfurcht, Anbetung, Liebe u. s. f. werden zu der eigenthümlichen Sphäre des musikalischen Ausdrucks.

β) Schon außerhalb der Kunst ist der Ton als Interjektion, als Schrei des Schmerzes, als Seufzen, Lachen die unmittelbare lebendigste Aeußerung von Seelenzuständen und Empfindungen, das Ach und Oh des Gemüths. Es liegt eine Selbstproduktion und Objektivität der Seele als Seele darin, ein Ausdruck, der in der Mitte steht zwischen der bewußtlosen Versenkung und der Rückkehr in sich zu innerlichen bestimmten Gedanken, und ein Hervorbringen, das nicht praktisch, sondern theoretisch ist, wie auch der Vogel in seinem Gesang diesen Genuß und diese Produktion seiner selbst hat. —

Der bloß natürliche Ausdruck jedoch der Interjektionen ist noch keine Musik, denn diese Ausrufungen sind zwar keine artikulirte willkürliche Zeichen von Vorstellungen, wie die Sprach-



laute, und sagen deshalb auch nicht einen vorgestellten Inhalt in seiner Allgemeinheit als Vorstellung aus, sondern geben am Tone und im Tone selber eine Stimmung und Empfindung kund, die sich unmittelbar in dergleichen Töne hineinlegt und dem Herzen durch das Herausstoßen derselben Luft macht; dennoch aber ist diese Befreiung noch keine Befreiung durch die Kunst. Die Musik muß im Gegentheil die Empfindungen in bestimmte Tonverhältnisse bringen, und den Naturausdruck seiner Wildheit, seinem rohen Ergehen entnehmen und ihn mäßigen.

γ) So machen die Interjektionen wohl den Ausgangspunkt der Musik, doch sie selbst ist erst Kunst als die kadenzirte Interjektion, und hat sich in dieser Rücksicht ihr sinnliches Material in höherem Grade als die Malerei und Poesie künstlerisch zuzubereiten, ehe dasselbe befähigt wird, in kunstgemäßer Weise den Inhalt des Geistes auszudrücken. Die nähere Art und Weise, in welcher das Tonbereich zu solcher Angemessenheit verarbeitet wird, haben wir erst später zu betrachten, für jetzt will ich nur die Bemerkung wiederholen, daß die Töne in sich selbst eine Totalität von Unterschieden sind, die zu den mannigfaltigsten Arten unmittelbarer Zusammenstimmungen, wesentlicher Gegensätze, Widersprüche und Vermittelungen sich entzweien und verbinden können. Diesen Gegensätzen und Einigungen, sowie der Verschiedenheit ihrer Bewegungen und Uebergänge, ihres Eintretens, Fortschreitens, Kämpfens, Sichauflösens und Verschwindens entspricht in näherer oder entfernterer Beziehung die innere Natur sowohl dieses oder jenes Inhalts, als auch der Empfindungen, in deren Form sich Herz und Gemüth solch eines Inhalts bemächtigen, so daß nun dergleichen Tonverhältnisse, in dieser Gemäßheit aufgefaßt und gestaltet, den beseelten Ausdruck dessen geben, was als bestimmter Inhalt im Geist vorhanden ist.

Der *inneren* einfachen Wesenheit aber eines Inhalts erweist sich das Element des Tones darum verwandter als das

bisherige sinnliche Material, weil der Ton, statt sich zu räumlichen Gestalten zu befestigen, und als die Mannigfaltigkeit des Neben- und Außereinanders Bestand zu erhalten, vielmehr dem ideellen Bereich der Zeit anheimfällt, und deshalb nicht zu dem Unterschiede des einfachen Innern und der konkreten leiblichen Gestalt und Erscheinung fortgeht. Dasselbe gilt für die Form der Empfindung eines Inhalts, deren Ausdruck der Musik hauptsächlich zukommt. In der Anschauung und Vorstellung nämlich tritt wie beim selbstbewußten Denken bereits die nothwendige Unterscheidung des anschauenden, vorstellenden, denkenden Ich und des angeschauten, vorgestellten oder gedachten Gegenstandes ein; in der Empfindung aber ist dieser Unterschied ausgelöscht, oder vielmehr noch gar nicht herausgestellt, sondern der Inhalt trennungslos mit dem Innern als solchen verwoben. Wenn sich daher die Musik auch als begleitende Kunst mit der Poesie, oder umgekehrt die Poesie sich als verdeutlichende Dollmetscherin mit der Musik verbindet, so kann doch die Musik nicht äußerlich veranschaulichen, oder Vorstellungen und Gedanken, wie sie als Vorstellungen und Gedanken vom Selbstbewußtseyn gefaßt werden, wiedergeben wollen, sondern sie muß wie gesagt entweder die einfache Natur eines Inhalts in solchen Tonverhältnissen an die Empfindung bringen, wie sie dem innern Verhältniß dieses Inhalts verwandt sind, oder näher diejenige Empfindung selber, welche der Inhalt von Anschauungen und Vorstellungen in dem ebenso mitempfindenden als vorstellenden Geiste erregen kann, durch ihre die Poesie begleitenden und verinnigenden Töne auszudrükken suchen.

c) Aus dieser Richtung läßt sich nun auch drittens die Macht herleiten, mit welcher die Musik hauptsächlich auf das Gemüth als solches einwirkt, das weder zu verständigen Betrachtungen fortgeht, noch das Selbstbewußtseyn zu vereinzelten Anschauungen zerstreut, sondern in der Innigkeit und unaufge-

schlossenen Tiefe der Empfindung zu leben gewohnt ist. Denn gerade diese Sphäre, der innere Sinn, das abstrakte sich selbst Vernehmen ist es, was die Musik erfaßt, und dadurch auch den Sitz der inneren Veränderungen, das Herz und Gemüth, als diesen einfachen koncentrirten Mittelpunkt des ganzen Menschen, in Bewegung bringt.

a) Die Skulptur besonders giebt ihren Kunstwerken ein ganz für sich bestehendes Daseyn, eine sowohl dem Inhalt als auch der äußeren Kunsterscheinung nach in sich beschlossene Objektivität. Ihr Gehalt ist die zwar individuell belebte doch sebstständig auf sich beruhende Substantialität des Geistigen, ihre Form die räumlich totale Gestalt. Deshalb behält auch ein Skulpturwerk als Objekt der Anschauung die meiste Selbstständigkeit. Mehr schon, wie wir bereits bei der Betrachtung der Malerei (Aesth. Bd. III. S. 21) sahen, tritt das Gemälde mit dem Beschauer in einen näheren Zusammenhang, Theils des in sich subjektiveren Inhalts wegen, den es darstellt, Theils in Betreff auf den bloßen S c h e i n der Realität, welchen es giebt, und dadurch beweist, daß es nichts für sich Selbstständiges, sondern im Gegentheil wesentlich nur für Anderes, für das beschauende und empfindende Subjekt seyn wolle. Doch auch vor einem Gemälde noch bleibt uns eine selbstständigere Freiheit übrig, indem wir es immer nur mit einem außerhalb vorhandenen Objekt zu thun haben, das durch die Anschauung allein an uns kommt, und dadurch erst auf die Empfindung und Vorstellung wirkt. Der Beschauer kann deshalb an dem Kunstwerke selbst hin und her gehn, dieß oder das daran bemerken, sich das Ganze, da es ihm Stand hält, analysiren, vielfache Reflexionen darüber anstellen, und sich somit die volle Freiheit für seine unabhängige Betrachtung bewahren.

aa) Das musikalische Kunstwerk dagegen geht zwar als Kunstwerk überhaupt gleichfalls zu dem Beginn einer Unterscheidung von genießendem Subjekt und objektivem Werke fort, in-

10 *

dem es in seinen wirklich erklingenden Tönen ein vom Innern verschiedenes sinnliches Daseyn erhält; Theils aber steigert sich dieser Gegensatz nicht, wie in der bildenden Kunst, zu einem dauernden äußerlichen Bestehen im Raume und zur Anschaubarkeit einer für sich seyenden Objektivität, sondern verflüchtigt umgekehrt seine reale Existenz zu einem unmittelbaren zeitlichen Vergehen derselben, — Theils macht die Musik nicht die Trennung des äußerlichen Materials von dem geistigen Inhalt wie die Poesie, in welcher die Seite der Vorstellung sich von dem Ton der Sprache unabhängiger, und von dieser Aeußerlichkeit unter allen Künsten am meisten abgesondert, in einem eigenthümlichen Gange geistiger Phantasiegestalten als solcher ausbildet. Freilich könnte hier bemerkt werden, daß die Musik, nach dem, was ich vorhin anführte, umgekehrt wieder die Töne von ihrem Inhalte loslösen und sie dadurch verselbstständigen könne, diese Befreiung aber ist nicht das eigentlich Kunstgemäße, das im Gegentheil darin besteht, die harmonische und melodische Bewegung ganz zum Ausdruck des einmal gewählten Inhalts und der Empfindungen zu verwenden, welche derselbe zu erwekken im Stande ist. Indem nun der musikalische Ausdruck das Innere selbst, den inneren Sinn der Sache und Empfindung, zu seinem Gehalt, und den in der Kunst wenigstens nicht zu Raumfiguren fortschreitenden, in seinem sinnlichen Daseyn schlechthin vergänglichen Ton hat, so dringt sie mit ihren Bewegungen unmittelbar in den inneren Sitz aller Bewegungen der Seele ein. Sie befängt daher das Bewußtseyn, das keinem Objekt mehr gegenübersteht, und im Verlust dieser Freiheit von dem fortfluthenden Strom der Töne selber mit fortgerissen wird. Doch ist auch hier, bei den verschiedenartigen Richtungen, zu denen die Musik auseinandertreten kann, eine verschiedenartige Wirkung möglich. Wenn nämlich der Musik ein tieferer Inhalt oder überhaupt ein seelenvollerer Ausdruck abgeht, so kann es geschehen, daß wir uns einerseits ohne weitere innere Bewegung

an dem bloß sinnlichen Klang und Wohllaut erfreuen, oder auf der anderen Seite mit den Betrachtungen des Verstandes den harmonischen und melodischen Verlauf verfolgen, von welchem das innere Gemüth nicht weiter berührt und fortgeführt wird. Ja es giebt bei der Musik vornehmlich eine solche bloße Verstandesanalyse, für welche im Kunstwerke nichts anderes vorhanden ist, als die Geschicklichkeit eines virtuosen Machwerks. Abstrahiren wir aber von dieser Verständigkeit und lassen uns unbefangen gehen, so zieht uns das musikalische Kunstwerk ganz in sich hinein und trägt uns mit sich fort, abgesehen von der Macht, welche die Kunst als Kunst im Allgemeinen über uns ausübt. Die eigenthümliche Gewalt der Musik ist eine elementarische Macht, d. h. sie liegt in dem Elemente des Tones, in welchem sich hier die Kunst bewegt.

ββ) Von diesem Elemente wird das Subjekt nicht nur dieser oder jener Besonderheit nach ergriffen, oder bloß durch einen bestimmten Inhalt gefaßt, sondern seinem einfachen Selbst, dem Centrum seines geistigen Daseyns nach in das Werk hineingehoben und selber in Thätigkeit gesetzt. So haben wir z. B. bei hervorstechenden leicht fortrauschenden Rhythmen sogleich Lust, den Takt mitzuschlagen, die Melodie mitzusingen, und bei Tanzmusik kommt es Einem gar in die Beine: — überhaupt das Subjekt ist als diese Person mit in Anspruch genommen. Bei einem bloß regelmäßigen Thun umgekehrt, das, in soweit es in die Zeit fällt, durch diese Gleichförmigkeit taktmäßig wird, und keinen sonstigen weiteren Inhalt hat, fordern wir einerseits eine Aeußerung dieser Regelmäßigkeit als solcher, damit dieß Thun in einer selbst subjektiven Weise für das Subjekt werde, andererseits verlangen wir eine nähere Erfüllung dieser Gleichheit. Beides bietet die musikalische Begleitung dar. In solcher Weise wird dem Marsch der Soldaten Musik hinzugefügt, welche das Innere zu der Regel des Marsches anregt, das Subjekt in dieß Geschäfte versenkt, und es harmonisch mit

dem, was zu thun ist, erfüllt. In der ähnlichen Art ist ebenso die regellose Unruhe an einer table d'hôte unter vielen Menschen, und die unbefriedigende Anregung durch sie lästig; dieses Hin- und Herlaufen, Klappern, Schwätzen soll geregelt, und da man es nächst dem Essen und Trinken mit der leeren Zeit zu thun hat, die Leerheit ausgefüllt werden. Auch bei dieser Gelegenheit wie bei so vielen anderen tritt die Musik hülfreich ein, und wehrt außerdem andere Gedanken, Zerstreuungen und Einfälle ab.

γγ) Hierin zeigt sich zugleich der Zusammenhang des subjektiven Innern mit der Zeit als solcher, welche das allgemeine Element der Musik ausmacht. Die Innerlichkeit nämlich als subjektive Einheit ist die thätige Negation des gleichgültigen Nebeneinanderstehens im Raum, und damit negative Einheit. Zunächst aber bleibt diese Identität mit sich ganz abstrakt und leer, und besteht nur darin, sich selbst zum Objekt zu machen, doch diese Objektivität, die selbst nur ideeller Art und dasselbe was das Subjekt ist, aufzuheben, um dadurch sich als die subjektive Einheit hervorzubringen. Die gleich ideelle negative Thätigkeit ist in ihrem Bereiche der Aeußerlichkeit die Zeit. Denn erstens tilgt sie das gleichgültige Nebeneinander des Räumlichen und zieht die Kontinuität desselben zum Zeitpunkt, zum Jetzt zusammen. Der Zeitpunkt aber erweist sich zweitens sogleich als Negation seiner, indem dieses Jetzt, sobald es ist, zu einem anderen Jetzt sich aufhebt, und dadurch seine negative Thätigkeit hervorkehrt. Drittens kommt es zwar, der Aeußerlichkeit wegen, in deren Elemente die Zeit sich bewegt, nicht zur wahrhaft subjektiven Einheit des ersten Zeitpunkts mit dem anderen, zu dem sich das Jetzt aufhebt, aber das Jetzt bleibt dennoch in seiner Veränderung immer dasselbe; denn jeder Zeitpunkt ist ein Jetzt, und von dem anderen, als bloßer Zeitpunkt genommen, ebenso ununterschieden, als das abstrakte Ich von dem Objekt, zu dem es sich aufhebt, und in demselben,

da dieß Objekt nur das leere Ich selber ist, mit sich zusammengeht.

Näher nun gehört das wirkliche Ich selber der Zeit an, mit der es, wenn wir von dem konkreten Inhalt des Bewußtseyns und Selbstbewußtseyns abstrahiren, zusammenfällt, in sofern es nichts ist, als diese leere Bewegung, sich als ein Anderes zu setzen und diese Veränderung aufzuheben, d. h. sich selbst, das Ich und nur das Ich als solches darin zu erhalten. Ich ist in der Zeit, und die Zeit ist das Seyn des Subjekts selber. Da nun die Zeit und nicht die Räumlichkeit als solche das wesentliche Element abgiebt, in welchem der Ton in Rücksicht auf seine musikalische Geltung Existenz gewinnt, und die Zeit des Tons zugleich die des Subjekts ist, so dringt der Ton, schon dieser Grundlage nach, in das Selbst ein, faßt dasselbe seinem einfachsten Daseyn nach, und setzt das Ich durch die zeitliche Bewegung und deren Rhythmus in Bewegung, während die anderweitige Figuration der Töne, als Ausdruck von Empfindungen, noch außerdem eine bestimmtere Erfüllung für das Subjekt, von welcher es gleichfalls berührt und fortgezogen wird, hinzubringt.

Dieß ist es, was sich als wesentlicher Grund für die elementarische Macht der Musik angeben läßt.

β) Daß nun aber die Musik ihre volle Wirkung ausübe, dazu gehört noch mehr als das bloß abstrakte Tönen in seiner zeitlichen Bewegung. Die zweite Seite, die hinzukommen muß, ist ein Inhalt, eine geistvolle Empfindung für das Gemüth, und der Ausdruck, die Seele dieses Inhalts in den Tönen.

Wir dürfen deshalb keine abgeschmackte Meinung von der Allgewalt der Musik als solcher hegen, von der uns die alten Skribenten, heilige und profane, so mancherlei fabelhafte Geschichten erzählen. Schon bei den Civilisationswundern des Orpheus reichten die Töne und deren Bewegung wohl für die wilden Bestien, die sich zahm um ihn herumlagerten, nicht aber

für die Menschen aus, welche den Inhalt einer höheren Lehre forderten. Wie denn auch die Hymnen, welche unter Orpheus Namen, wenn auch nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt, auf uns gekommen sind, mythologische und sonstige Vorstellungen enthalten. In der ähnlichen Weise sind auch die Kriegslieder des Tyrtäus berühmt, durch welche, wie erzählt wird, die Lacedämonier, nach so langen vergeblichen Kämpfen zu einer unwiderstehlichen Begeisterung angefeuert, endlich den Sieg gegen die Messenier durchsetzten. Auch hier war der Inhalt der Vorstellungen, zu welchen diese Elegien anregten, die Hauptsache, obschon auch der musikalischen Seite, bei barbarischen Völkern und in Zeiten tief aufgewühlter Leidenschaften vornehmlich, ihr Werth und ihre Wirkung nicht abzusprechen ist. Die Pfeifen der Hochländer trugen wesentlich zur Anfeuerung des Muthes bei, und die Gewalt der Marseillaise, des ça ira u. s. f. in der französischen Revolution ist nicht zu läugnen. Die eigentliche Begeisterung aber findet ihren Grund in der bestimmten Idee, in dem wahrhaften Interesse des Geistes, von welchem eine Nation erfüllt ist, und das nun durch die Musik zur augenblicklich lebendigeren Empfindung gehoben werden kann, indem die Töne, der Rhythmus, die Melodie das sich dahingebende Subjekt mit sich fortreißen. In jetziger Zeit aber werden wir die Musik nicht für fähig halten, durch sich selbst schon solche Stimmung des Muths und der Todesverachtung hervorzubringen. Man hat z. B. heutigen Tages fast bei allen Armeen recht gute Regiments-Musik, die beschäftigt, abzieht, zum Marsch antreibt, zum Angriff anfeuert. Aber damit meint man nicht den Feind zu schlagen; durch bloßes Vorblasen und Trommeln kommt der Muth noch nicht, und man müßte viel Posaunen zusammenbringen, ehe eine Festung von ihrem Schalle zusammenstürzte wie die Mauern von Jericho. Gedankenbegeisterung, Kanonen, Genie des Feldherrn machen's jetzt, und nicht die Musik, die nur noch als Stütze für die

Mächte gelten kann, welche sonst schon das Gemüth erfüllt und befangen haben.

γ) Eine letzte Seite in Rücksicht auf die subjektive Wirkung der Töne liegt in der Art und Weise, in welcher das musikalische Kunstwerk im Unterschiede von anderen Kunstwerken an uns kommt. Indem nämlich die Töne nicht, wie Bauwerke, Statuen, Gemälde, für sich einen dauernden objektiven Bestand haben, sondern mit ihrem flüchtigen Vorüberrauschen schon wieder verschwinden, so bedarf das musikalische Kunstwerk einerseits schon dieser bloß momentanen Existenz wegen einer stets wiederholten Reproduktion. Doch hat die Nothwendigkeit solch einer erneuten Verlebendigung noch einen anderen tieferen Sinn. Denn in sofern es das subjektive Innere selbst ist, das die Musik sich mit dem Zwecke zum Inhalt nimmt, sich nicht als äußere Gestalt und objektiv dastehendes Werk, sondern als subjektive Innerlichkeit zur Erscheinung zu bringen, so muß die Aeußerung sich auch unmittelbar als Mittheilung eines lebendigen Subjekts ergeben, in welche dasselbe seine ganze eigene Innerlichkeit hineinlegt. Am meisten ist dieß im Gesang der menschlichen Stimme, relativ jedoch auch schon in der Instrumentalmusik der Fall, die nur durch ausübende Künstler und deren lebendige, ebenso geistige als technische Geschicklichkeit zur Ausführung zu gelangen vermag.

Durch diese Subjektivität in Rücksicht auf die Verwirklichung des musikalischen Kunstwerks vervollständigt sich erst die Bedeutung des Subjektiven in der Musik, das nun aber nach dieser Richtung hin sich auch zu dem einseitigen Extrem isoliren kann, daß die subjektive Virtuosität der Reproduktion als solcher zum alleinigen Mittelpunkte und Inhalte des Genusses gemacht wird.

Mit diesen Bemerkungen will ich es in Betreff auf den allgemeinen Charakter der Musik genug seyn lassen.

2. Besondere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrucksmittel.

Nachdem wir bisher die Musik nur nach der Seite hin betrachtet haben, daß sie den Ton zum Tönen der subjektiven Innerlichkeit gestalten und beseelen müsse, fragt es sich jetzt weiter, wodurch es möglich und nothwendig werde, daß die Töne kein bloßer Naturschrei der Empfindung, sondern der ausgebildete Kunstausdruck derselben seyen. Denn die Empfindung als solche hat einen Inhalt, der Ton als bloßer Ton aber ist inhaltlos; er muß deshalb erst durch eine künstlerische Behandlung fähig werden, den Ausdruck eines innern Lebens in sich aufzunehmen. Im Allgemeinsten läßt sich über diesen Punkt Folgendes feststellen.

Jeder Ton ist eine selbstständige, in sich fertige Existenz, die sich jedoch weder zur lebendigen Einheit, wie die thierische oder menschliche Gestalt, gliedert und subjektiv zusammenfaßt, noch auf der andern Seite, wie ein besonderes Glied des leiblichen Organismus, oder irgend ein einzelner Zug des geistig oder animalisch belebten Körpers, an ihm selber zeigt, daß diese Besonderheit nur erst in der beseelten Verbindung mit den übrigen Gliedern und Zügen überhaupt existiren, und Sinn, Bedeutung und Ausdruck gewinnen könne. Dem äußerlichen Material nach besteht zwar ein Gemälde aus einzelnen Strichen und Farben, die auch für sich schon daseyn können, die eigentliche Materie dagegen, die solche Striche und Farben erst zum Kunstwerk macht, die Linien, Flächen u. s. f. der Gestalt, haben nur erst als konkretes Ganzes einen Sinn. Der einzelne Ton dagegen ist für sich selbstständiger und kann auch bis auf einen gewissen Grad durch Empfindung beseelt werden und einen bestimmten Ausdruck erhalten.

Umgekehrt aber, indem der Ton kein bloß unbestimmtes Rauschen und Klingen ist, sondern erst durch seine Bestimmtheit und Reinheit in derselben überhaupt musikalische Geltung

hat, steht er unmittelbar durch diese Bestimmtheit, sowohl seinem realen Klingen als auch seiner zeitlichen Dauer nach, in Beziehung auf andere Töne, ja dieses Verhältniß theilt ihm erst seine eigentliche wirkliche Bestimmtheit und mit ihr den Unterschied, Gegensatz gegen andere oder die Einheit mit anderen zu.

Bei der relativen Selbstständigkeit bleibt den Tönen diese Beziehung jedoch etwas Aeußerliches, so daß die Verhältnisse, in welche sie gebracht werden, nicht den einzelnen Tönen selbst in der Weise ihrem Begriff nach angehören, wie den Gliedern des animalischen und menschlichen Organismus oder auch den Formen der landschaftlichen Natur. Die Zusammenstellung verschiedener Töne zu bestimmten Verhältnissen ist daher etwas, wenn auch nicht dem Wesen des Tons Widerstrebendes, doch aber erst Gemachtes und nicht sonst schon in der Natur Vorhandenes. Solche Beziehung geht insofern von einem Dritten aus, und ist nur für einen Dritten, für den nämlich, welcher dieselbe auffaßt.

Dieser Aeußerlichkeit des Verhältnisses wegen beruht die Bestimmtheit der Töne und ihrer Zusammenstellung in dem Quantum, in Zahlenverhältnissen, welche allerdings in der Natur des Tons selbst begründet sind, doch von der Musik in einer Weise gebraucht werden, die erst durch die Kunst selbst gefunden und aufs mannigfaltigste nüancirt ist.

Nach dieser Seite hin macht nicht die Lebendigkeit an und für sich, als organische Einheit, die Grundlage der Musik aus, sondern die Gleichheit, Ungleichheit u. s. f. überhaupt die Verstandesform, wie sie im Quantitativen herrschend ist. Soll daher bestimmt von den musikalischen Tönen gesprochen werden, so sind die Angaben nur nach Zahlenverhältnissen, sowie nach den willkürlichen Buchstaben zu machen, durch welche man die Töne bei uns nach diesen Verhältnissen zu bezeichnen gewohnt ist.

In solcher Zurückführbarkeit auf bloße Quanta und deren verständige, äußerliche Bestimmtheit hat die Musik ihre vor-

nehmlichste Verwandtschaft mit der Architektur, indem sie wie diese sich ihre Erfindungen auf der festen Basis und dem Gerüste von Proportionen auferbaut, die sich nicht an und für sich zu einer organischen freien Gliederung, in welcher mit der einen Bestimmtheit sogleich die übrigen gegeben sind, auseinanderbreitet und zu lebendiger Einheit zusammenschließt, sondern erst in den weiteren Herausbildungen, welche sie aus jenen Verhältnissen hervorgehn läßt, anfängt, zur freien Kunst zu werden. Bringt es nun die Architektur in dieser Befreiung nicht weiter, als zu einer Harmonie der Formen und zu der charakteristischen Beseelung einer geheimen Eurhythmie, so schlägt sich dagegen die Musik, da sie das innerste subjektive freie Leben und Weben der Seele zu ihrem Inhalt hat, zu dem tiefsten Gegensatz dieser freien Innerlichkeit und jener quantitativen Grundverhältnisse auseinander. In diesem Gegensatze darf sie jedoch nicht stehn bleiben, sondern erhält die schwierige Aufgabe, ihn ebenso in sich aufzunehmen als zu überwinden, indem sie den freien Bewegungen des Gemüths, die sie ausdrückt, durch jene nothwendigen Proportionen einen sicheren Grund und Boden giebt, auf dem sich dann aber das innere Leben in der durch solche Nothwendigkeit erst gehaltvollen Freiheit hinbewegt und entwickelt.

In dieser Rücksicht sind zunächst zwei Seiten am Ton zu unterscheiden, nach welchen er kunstgemäß zu gebrauchen ist; einmal die abstrakte Grundlage, das allgemeine noch nicht physikalisch specificirte Element, die Zeit, in deren Bereich der Ton fällt; sodann das Klingen selbst, der reale Unterschied der Töne, sowohl nach Seiten der Verschiedenheit des sinnlichen Materials, welches tönt, als auch in Ansehung der Töne selbst in ihrem Verhältniß zu einander als einzelne und als Totalität. Hierzu kommt dann drittens die Seele, welche die Töne belebt, sie zu einem freien Ganzen rundet, und ihnen in ihrer zeitlichen Bewegung und ihrem realen Klingen einen geistigen

Ausdruck giebt. Durch diese Seiten erhalten wir für die bestimmtere Gliederung nachstehende Stufenfolge.

Erstens haben wir uns mit der bloß zeitlichen Dauer und Bewegung zu beschäftigen, welche die Kunst nicht zufällig belassen darf, sondern nach festen Maaßen zu bestimmen, durch Unterschiede zu vermannigfaltigen hat, und in diesen Unterschieden die Einheit wieder herstellen muß. Dieß giebt die Nothwendigkeit für Zeitmaaß, Takt und Rhythmus.

Zweitens aber hat es die Musik nicht nur mit der abstrakten Zeit und den Verhältnissen längerer oder kürzerer Dauer, Einschnitte, Herausheburgen u. s. f., sondern mit der konkreten Zeit der ihrem Klang nach bestimmten Töne zu thun, welche deshalb nicht nur ihrer Dauer nach von einander unterschieden sind. Dieser Unterschied beruht einerseits auf der specifischen Qualität des sinnlichen Materials, durch dessen Schwingungen der Ton hervorkommt, andererseits auf der verschiedenen Anzahl von Schwingungen, in welchen die klingenden Körper in der gleichen Zeitdauer erzittern. Drittens erweisen sich diese Unterschiede als die wesentlichen Seiten für das Verhältniß der Töne in ihrem Zusammenstimmen, ihrer Entgegensetzung und Vermittelung. Wir können diesen Theil mit einer allgemeinen Benennung als die Lehre von der Harmonie bezeichnen.

Drittens endlich ist es die Melodie, durch welche sich auf diesen Grundlagen des rhythmisch beseelten Taktes und der harmonischen Unterschiede und Bewegungen das Reich der Töne zu einem geistig freien Ausdruck zusammenschießt, und uns dadurch zu dem folgenden letzten Hauptabschnitte herüberleitet, welcher die Musik in ihrer konkreten Einigung mit dem geistigen Inhalte, der sich in Takt, Harmonie und Melodie ausdrücken soll, zu betrachten hat.

a. Zeitmaaß, Takt, Rhythmus.

Was nun zunächst die rein zeitliche Seite des musikalischen Tönens betrifft, so haben wir erstens von der Nothwendigkeit zu sprechen, daß in der Musik die Zeit überhaupt das Herrschende sey; zweitens vom Takt als dem bloß verständig geregelten Zeitmaaß; drittens vom Rhythmus, welcher diese abstrakte Regel zu beleben anfängt, indem er bestimmte Takttheile hervorhebt, andere dagegen zurücktreten läßt.

α) Die Gestalten der Skulptur und Malerei sind im Raum nebeneinander, und stellen diese reale Ausbreitung in wirklicher oder scheinbarer Totalität dar. Die Musik aber kann Töne nur hervorbringen, in sofern sie einen im Raum befindlichen Körper in sich erzittern macht und ihn in schwingende Bewegung versetzt. Diese Schwingungen gehören der Kunst nur nach der Seite an, daß sie nach einander erfolgen, und so tritt das sinnliche Material überhaupt in die Musik, statt mit seiner räumlichen Form, nur mit der zeitlichen Dauer seiner Bewegung ein. Nun ist zwar jede Bewegung eines Körpers immer auch im Raume vorhanden, so daß die Malerei und Skulptur, obschon ihre Gestalten der Wirklichkeit nach in Ruhe sind, dennoch den Schein der Bewegung darzustellen das Recht erhalten; in Betreff auf diese Räumlichkeit jedoch nimmt die Musik die Bewegung nicht auf, und ihr bleibt deshalb zur Gestaltung nur die Zeit übrig, in welche das Schwingen des Körpers fällt.

αα) Die Zeit aber, dem zufolge, was wir oben bereits gesehen haben, ist nicht wie der Raum das positive Nebeneinanderbestehen, sondern im Gegentheil die negative Aeußerlichkeit; als aufgehobenes Außereinander das Punktuelle, und als negative Thätigkeit das Aufheben dieses Zeitpunktes zu einem anderen, der sich gleichfalls aufhebt, zu einem andern wird u. s. f. u. s. f. In der Aufeinanderfolge dieser Zeitpunkte läßt sich jeder einzelne Ton Theils für sich als ein Eins fixiren, Theils mit anderen in quantitativen Zusammenhang bringen, wodurch die Zeit

zählbar wird. Umgekehrt aber, da die Zeit das ununterbrochene Entstehen und Vergehen solcher Zeitpunkte ist, welche als bloße Zeitpunkte genommen, in dieser unpartikularisirten Abstraktion keinen Unterschied gegen einander haben, so erweist sich die Zeit ebensosehr als das gleichmäßige Hinströmen und die in sich ununterschiedene Dauer.

ββ) In dieser Unbestimmtheit jedoch kann die Musik die Zeit nicht belassen, sondern muß sie im Gegentheil näher bestimmen, ihr ein Maaß geben, und ihr Fortfließen nach der Regel solch eines Maaßes ordnen. Durch diese regelvolle Handhabung kommt das Zeitmaaß der Töne herein. Da entsteht sogleich die Frage, weshalb denn überhaupt die Musik solcher Maaße bedürfe. Die Nothwendigkeit bestimmter Zeitgrößen läßt sich daraus entwickeln, daß die Zeit mit dem einfachen Selbst, welches in den Tönen sein Inneres vernimmt und vernehmen soll, in dem engsten Zusammenhange steht, indem die Zeit als Aeußerlichkeit dasselbe Princip in sich hat, welches sich im Ich als der abstrakten Grundlage alles Innerlichen und Geistigen bethätigt. Ist es nun das einfache Selbst, das sich in der Musik als Inneres objektiv werden soll, so muß auch schon das allgemeine Element dieser Objektivität dem Princip jener Innerlichkeit gemäß behandelt seyn. Das Ich jedoch ist nicht das unbestimmte Fortbestehen und die haltungslose Dauer, sondern wird erst zum Selbst, als Sammlung und Rückkehr in sich. Es beugt das Aufheben seiner, wodurch es sich zum Objekte wird, zum Fürsichseyn um, und ist nun durch diese Beziehung auf sich erst Selbstgefühl, Selbstbewußtseyn u. s. f. In dieser Sammlung liegt aber wesentlich ein Abbrechen der bloß unbestimmten Veränderung, als welche wir die Zeit zunächst vor uns hatten, indem das Entstehen und Untergehen, Verschwinden und Erneuen der Zeitpunkte nichts als ein ganz formelles Hinausgehn über jedes Jetzt zu einem andern gleichartigen Jetzt, und dadurch nur ein ununterbrochenes Weiterbewegen war.

Gegen dieß leere Fortschreiten ist das Selbst das Beisichselbstseyende, dessen Sammlung in sich die bestimmtheitslose Reihenfolge der Zeitpunkte unterbricht, in die abstrakte Kontinuität Einschnitte macht, und das Ich, welches in dieser Diskretion seiner selbst sich erinnert, und sich darin wiederfindet, von dem bloßen Außersichkommen und Verändern befreit.

γγ) Die Dauer eines Tones geht diesem Princip gemäß nicht ins Unbestimmte fort, sondern hebt mit seinem Anfange und Ende, das dadurch ein bestimmtes Anfangen und Aufhören wird, die für sich nicht unterschiedene Reihe der Zeitmomente auf. Wenn nun aber viele Töne auf einander folgen, und jeder für sich eine von dem anderen verschiedene Dauer erhält, so ist an die Stelle jener ersten leeren Unbestimmtheit umgekehrt auch nur wieder die willkürliche und damit ebenso unbestimmte Mannigfaltigkeit von besonderen Quantitäten gesetzt. Dieses regellose Umherschweifen widerspricht der Einheit des Ich ebensosehr, als das abstrakte Sichfortbewegen, und es vermag sich in jener verschiedenartigen Bestimmtheit der Zeitdauer nur in sofern wiederzufinden und zu befriedigen, als einzelne Quanta in eine Einheit gebracht werden, welche, da sie Besonderheiten unter sich subsumirt, selber eine bestimmte Einheit seyn muß, doch als bloße Identität am Aeußerlichen zunächst nur äußerlicher Art bleiben kann.

β) Dieß führt uns zu der weiteren Regulirung, welche durch den Takt hervorkommt.

αα) Das Erste, was hier in Betracht zu ziehen ist, besteht darin, daß, wie gesagt, verschiedene Zeittheile zu einer Einheit verbunden werden, in der das Ich seine Identität mit sich für sich macht. Da nun das Ich hier vorerst nur als abstraktes Selbst die Grundlage abgiebt, so kann sich diese Gleichheit mit sich in Rücksicht auf das Fort- und Fortschreiten der Zeit und ihrer Töne auch nur als eine selbst abstrakte Gleichheit, d. h. als die gleichförmige Wiederholung derselben Zeiteinheit

wirksam erweisen. Diesem Princip zufolge besteht der Takt seiner einfachen Bestimmung nach nur darin, eine bestimmte Zeiteinheit als Maaß und Regel sowohl für die markirte Unterbrechung der vorher ununterschiedenen Zeitfolge, als auch für die ebenso willkürliche Dauer einzelner Töne, welche jetzt zu einer bestimmten Einheit zusammengefaßt werden, festzustellen, und dieses Zeitmaaß in abstrakter Gleichförmigkeit sich stets wieder erneuern zu lassen. Der Takt hat in dieser Rücksicht dasselbe Geschäft als die Regelmäßigkeit in der Architektur, wenn diese z. B. Säulen von gleicher Höhe und Dicke in denselben Abständen nebeneinanderstellt, oder eine Reihe von Fenstern, die eine bestimmte Größe haben, nach dem Principe der Gleichheit regelt. Auch hier ist eine feste Bestimmtheit und die ganz gleichartige Wiederholung derselben vorhanden. In dieser Einförmigkeit findet das Selbstbewußtseyn sich selber als Einheit wieder, in sofern es Theils seine eigene Gleichheit als Ordnung der willkürlichen Mannigfaltigkeit erkennt, Theils bei der Wiederkehr derselben Einheit sich erinnert, daß sie bereits da gewesen sey, und gerade durch ihr Wiederkehren sich als herrschende Regel zeige. Die Befriedigung aber, welche das Ich durch den Takt in diesem Wiederfinden seiner selbst erhält, ist um so vollständiger, als die Einheit und Gleichförmigkeit weder der Zeit noch den Tönen als solchen zukommt, sondern etwas ist, das nur dem Ich angehört und von demselben zu seiner Selbstbefriedigung in die Zeit hineingesetzt ist. Denn im Natürlichen findet sich diese abstrakte Identität nicht. Selbst die himmlischen Körper halten in ihrer Bewegung keinen gleichförmigen Takt, sondern beschleunigen oder retardiren ihren Lauf, so daß sie in gleicher Zeit nicht auch gleiche Räume zurücklegen. Aehnlich geht es mit fallenden Körpern, mit der Bewegung des Wurfs u. s. f. und das Thier reducirt sein Laufen, Springen, Zugreifen u. s. w. noch weniger auf die genaue Wiederkehr eines bestimmten Zeitmaaßes. Der Takt geht in Betreff hierauf weit

mehr vom Geiste allein aus, als die regelmäßigen Größebestimmtheiten der Architektur, für welche sich eher noch in der Natur Analogieen auffinden lassen.

ββ) Soll nun aber das Ich in der Vielheit der Töne und deren Zeitdauer, indem es immer die gleiche Identität, die es selbst ist und die von ihm herrührt, vernimmt, durch den Takt zu sich zurückkehren, so gehört hierzu, damit die bestimmte Einheit als Regel gefühlt werde, ebensosehr das Vorhandenseyn von Regellosem und Ungleichförmigem. Denn erst dadurch, daß die Bestimmtheit des Maaßes das willkürlich Ungleiche besiegt und ordnet, erweist sie sich als Einheit und Regel der zufälligen Mannigfaltigkeit. Sie muß dieselbe deshalb in sich selbst hineinnehmen, und die Gleichförmigkeit im Ungleichförmigen erscheinen lassen. Dieß ist es, was dem Takt erst seine eigene Bestimmtheit in sich selbst und hiermit auch gegen andere Zeitmaaße, die taktmäßig können wiederholt werden, giebt.

γγ) Hiernach nun hat die Vielheit, welche zu einem Takt zusammengeschlossen ist, ihre bestimmte Norm, nach welcher sie sich eintheilt und ordnet; woraus denn drittens die verschiedenen Taktarten entstehen. Das Nächste, was sich in dieser Rücksicht angeben läßt, ist die Eintheilung des Takts in sich selbst nach der entweder geraden oder ungeraden Anzahl der wiederholten gleichen Theile. Von der ersten Art sind z. B. der Zweiviertel- und der Vierviertel-Takt. Hier zeigt sich die gerade Anzahl als durchgreifend. Anderer Art dagegen ist der Dreiviertel-Takt, in welchem die untereinander allerdings gleichen Theile dennoch in ungerader Anzahl eine Einheit bilden. Beide Bestimmungen finden sich z. B. im Sechsachtel-Takt vereinigt, der numerisch zwar dem Dreiviertel-Takt gleich zu seyn scheint, in der That jedoch nicht in drei, sondern in zwei Theile zerfällt, von denen sich aber der Eine wie der Andere in Betreff auf seine nähere Eintheilung die Drei, als die ungerade Anzahl, zum Principe nimmt.

Solche Specifikation macht die sich stets wiederholende Regel jeder besonderen Taktart aus. Wie sehr nun aber auch der bestimmte Takt die Mannigfaltigkeit der Zeitdauer und deren längere oder kürzere Abschnitte zu regieren hat, so ist doch seine Herrschaft nicht so weit auszudehnen, daß er dieß Mannigfaltige sich ganz abstrakt unterwirft, daß also im Vierviertel-Takt z. B. nur vier ganz gleiche Viertelnoten vorkommen können, im Dreiviertel-Takt nur drei, im Sechsachtel sechs u. s. f., sondern die Regelmäßigkeit beschränkt sich darauf, daß im Vierviertel-Takt z. B. die Summe der einzelnen Noten nur vier gleiche Viertel enthält, die sich im Uebrigen jedoch nicht nur zu Achteln und Sechszehntheilen zerstückeln, sondern umgekehrt ebensosehr wieder zusammenziehen dürfen, und auch sonst noch großer Verschiedenheiten fähig sind.

γ) Je weiter jedoch diese reichhaltige Veränderung geht, um desto nothwendiger ist es, daß die wesentlichen Abschnitte des Taktes sich in derselben geltend machen, und als die vornehmlich herauszuhebende Regel auch wirklich ausgezeichnet werden. Dieß geschieht durch den Rhythmus, welcher zum Zeitmaaß und Takt erst die eigentliche Belebung herzubringt. — Auch in Betreff auf diese Verlebendigung lassen sich verschiedene Seiten unterscheiden.

aa) Das Erste ist der Accent, der mehr oder weniger hörbar auf bestimmte Theile des Taktes gelegt wird, während andere dagegen accentlos fortfließen. Durch solche nun selbst wieder verschiedene Hebung und Senkung erhält jede einzelne Taktart ihren besonderen Rhythmus, der mit der bestimmten Eintheilungsweise dieser Art in genauem Zusammenhange steht. Der Vierviertel-Takt z. B., in welchem die gerade Anzahl das Durchgreifende ist, hat eine gedoppelte Arsis; einmal auf dem ersten Viertel, und sodann, schwächer jedoch, auf dem dritten. Man nennt diese Theile ihrer stärkeren Accentuirung wegen die guten, die anderen dagegen die schlechten Takttheile. Im

Dreiviertel-Takt ruht der Accent allein auf dem ersten Viertel, im Sechsachtel-Takte dagegen wieder auf dem ersten und vierten Achtel, so daß hier der doppelte Accent die gerade Theilung in zwei Hälften heraushebt.

ββ) In sofern nun die Musik begleitend wird, tritt ihr Rhythmus mit dem der Poesie in ein wesentliches Verhältniß. Im Allgemeinsten will ich hierüber nur die Bemerkung machen, daß die Accente des Taktes nicht denen des Metrums direkt widerstreben müssen. Wenn daher z. B. eine dem Versrhythmus nach nicht accentuirte Sylbe in einem guten Takttheile, die Arsis oder gar die Cäsur aber in einem schlechten Takttheile steht, so kommt dadurch ein falscher Widerspruch des Rhythmus der Poesie und Musik hervor, der besser vermieden wird. Dasselbe gilt für die langen und kurzen Sylben; auch sie müssen im Allgemeinen mit der Zeitdauer der Töne so zusammenstimmen, daß längere Sylben auf längere Noten, kürzere auf kürzere fallen, wenn auch diese Uebereinstimmung nicht bis zur letzten Genauigkeit durchzuführen ist, indem der Musik häufig ein größerer Spielraum für die Dauer der Längen, sowie für die reichhaltigere Zertheilung derselben darf gestattet werden.

γγ) Von der Abstraktion und regelmäßigen strengen Wiederkehr des Taktrhythmus ist nun drittens, um dieß sogleich vorweg zu bemerken, der beseeltere Rhythmus der Melodie unterschieden. Die Musik hat hierin die ähnliche und selbst noch größere Freiheit als die Poesie. In der Poesie braucht bekanntlich der Anfang und das Ende der Wörter nicht mit dem Anfang und Ende der Versfüße zusammenzufallen, sondern dieß durchgängige Aufeinandertreffen giebt einen lahmen cäsurlosen Vers. Ebenso muß auch der Beginn und das Aufhören der Sätze und Perioden nicht durchweg der Beginn und Schluß eines Verses seyn; im Gegentheil, eine Periode endigt sich besser am Anfang oder auch in der Mitte und gegen die letzteren Versfüße, und es beginnt dann eine neue, welche den ersten

Vers in den folgenden hinüberführt. Aehnlich verhält es sich mit der Musik in Betreff auf Takt und Rhythmus. Die Melodie und deren verschiedene Perioden brauchen nicht streng mit dem Anheben eines Taktes zu beginnen und mit dem Ende eines anderen zu schließen, und können sich überhaupt in soweit emancipiren, daß die Haupt-Arsis der Melodie in den Theil eines Taktes fällt, welchem in Betreff auf seinen gewöhnlichen Rhythmus keine solche Hebung zukommt, während umgekehrt ein Ton, der im natürlichen Gange der Melodie keine markirte Heraushebung erhalten müßte, in dem guten Takttheil zu stehen vermag, der eine Arsis fordert, so daß also solch ein Ton in Bezug auf den Taktrhythmus verschieden von der Geltung wirkt, auf welche dieser Ton für sich in der Melodie Anspruch machen darf. Am schärfsten aber tritt der Gegenstoß im Rhythmus des Taktes und der Melodie in den sogenannten Synkopen heraus.

Hält sich die Melodie auf der andern Seite in ihren Rhythmen und Theilen genau an den Taktrhythmus, so klingt sie leicht abgeleiert, kahl und erfindungslos. Was in dieser Rücksicht darf gefordert werden, ist, um es kurz zu sagen, die Freiheit von der Pedanterie des Metrums, und von der Barbarei eines einförmigen Rhythmus. Denn der Mangel an freierer Bewegung, die Trägheit und Läßigkeit bringt leicht zum Trübseligen und Schwermüthigen, und so haben auch gar manche unserer Volksmelodien etwas Lugubres, Ziehendes, Schleppendes, in sofern die Seele nur einen monotoneren Fortgang zum Element ihres Ausdrucks vor sich hat, und durch ihr Mittel dazu geführt wird, nun auch die klagenden Empfindungen eines geknickten Herzens darin niederzulegen. — Die südlichen Sprachen hingegen, besonders das Italienische, lassen für einen mannigfaltig bewegteren Rhythmus und Erguß der Melodie ein reichhaltiges Feld offen. Schon hierin liegt ein wesentlicher Unterschied der deutschen und italienischen Musik. Das einförmige, kahle jam-

bische Skandiren, das in so vielen deutschen Liedern wiederkehrt, tödtet das freie lustige sich Ergehen der Melodie, und hält einen weiteren Emporschwung und Umschwung ab. In neueren Zeiten scheinen mir Reichard und Andere in die Liederkomposition eben dadurch, daß sie dieß jambische Geleyer verlassen, obschon es in einigen ihrer Lieder gleichfalls noch vorherrscht, ein neues, rhythmisches Leben gebracht zu haben. Doch findet sich der Einfluß des jambischen Rhythmus nicht nur in Liedern, sondern auch in vielen unserer größten Musikstücke. Selbst in Händel's Messias folgt in vielen Arien und Chören die Komposition nicht nur mit deklamatorischer Wahrheit dem Sinn der Worte, sondern auch dem Fall des jambischen Rhythmus, Theils in dem bloßen Unterschiede der Länge und Kürze, Theils darin, daß die jambische Länge einen höheren Ton erhält, als die im Metrum kurze Sylbe. Dieser Charakter ist wohl eins der Momente, durch welches wir Deutsche in der händelschen Musik, bei den sonstigen Vortrefflichkeiten, bei ihrem majestätischen Schwung, ihrer fortstürmenden Bewegung, ihrer Fülle ebenso religiös tiefer als idyllisch einfacher Empfindungen so ganz zu Hause sind. Dieß rhythmische Ingredienz der Melodie liegt unserem Ohre viel näher als den Italienern, welche darin etwas Unfreies, Fremdes, und ihrem Ohr Heterogenes finden mögen.

b) Die Harmonie.

Die andere Seite nun, durch welche die abstrakte Grundlage des Taktes und Rhythmus erst ihre Erfüllung und dadurch die Möglichkeit erhält, zur eigentlich konkreten Musik zu werden, ist das Reich der Töne als Töne. Dieß wesentlichere Gebiet der Musik befaßt die Gesetze der Harmonie. Hier thut sich ein neues Element hervor, indem ein Körper durch sein Schwingen nicht nur für die Kunst aus der Darstellbarkeit seiner räumlichen Form heraustritt, und sich zur Ausbildung seiner gleichsam zeitlichen Gestalt herüberbewegt, sondern nun auch sei-

ner besonderen physikalischen Beschaffenheit, sowie seiner verschiedenen Länge und Kürze und Anzahl der Schwingungen nach, zu denen er es während einer bestimmten Zeit bringt, verschiedenartig ertönt, und deshalb in dieser Rücksicht von der Kunst ergriffen und kunstgemäß gestaltet werden muß.

In Ansehung dieses zweiten Elements haben wir drei Hauptpunkte bestimmter herauszuheben.

Das Erste nämlich, was sich unserer Betrachtung darbietet, ist der Unterschied der besonderen Instrumente, deren Erfindung und Zurichtung der Musik nothwendig gewesen ist, um eine Totalität hervorzubringen, welche schon in Betreff auf den sinnlichen Klang, unabhängig von aller Verschiedenheit in dem wechselseitigen Verhältniß der Höhe und Tiefe, einen Umkreis unterschiedener Töne ausmacht.

Zweitens jedoch ist das musikalische Tönen, abgesehen von der Verschiedenartigkeit der Instrumente und der menschlichen Stimme, in sich selbst eine gegliederte Totalität unterschiedener Töne, Tonreihen und Tonarten, die zunächst auf quantitativen Verhältnissen beruhn, und in der Bestimmtheit dieser Verhältnisse die Töne sind, welche jedes Instrument und die menschliche Stimme, ihrem specifischen Klange nach, in geringerer oder größerer Vollständigkeit hervorzurufen die Aufgabe erhält.

Drittens besteht die Musik weder in einzelnen Intervallen noch in bloßen abstrakten Reihen und auseinanderfallenden Tonarten, sondern ist ein konkretes Zusammenklingen, Entgegensetzen und Vermitteln von Tönen, welche dadurch eine Fortbewegung und einen Uebergang in einander nöthig machen. Diese Zusammenstellung und Veränderung beruht nicht auf bloßer Zufälligkeit und Willkür, sondern ist bestimmten Gesetzen unterworfen, an denen alles wahrhaft Musikalische seine nothwendige Grundlage hat.

Gehen wir nun aber zur bestimmteren Betrachtung dieser Gesichtspunkte über, so muß ich mich, wie ich schon früher

anführte, hier besonders auf die allgemeinsten Bemerkungen einschränken.

α) Die Skulptur und Malerei finden mehr oder weniger ihr sinnliches Material, Holz, Stein, Metalle u. s. f., Farben u. s. w. vor, oder haben dasselbe nur in geringerem Grade zu verarbeiten nöthig, um es für den Kunstgebrauch geschickt werden zu lassen.

αα) Die Musik aber, welche sich überhaupt in einem erst durch die Kunst und für dieselbe gemachten Elemente bewegt, muß eine bedeutend schwierigere Vorbereitung durchgehen, ehe sie zur Hervorbringung der Töne gelangt. Außer der Mischung der Metalle zum Guß, dem Anreiben der Farben mit Pflanzensäften, Oelen u. derg. m., der Mischung zu neuen Nüancen u. s. f. bedürfen Skulptur und Malerei keiner reichhaltigeren Erfindungen. Die menschliche Stimme ausgenommen, welche unmittelbar die Natur giebt, muß sich die Musik hingegen ihre übrigen Mittel zum wirklichen Tönen erst durchgängig selber herbeischaffen, bevor sie überhaupt nur existiren kann.

ββ) Was nun diese Mittel als solche betrifft, so haben wir den Klang bereits oben in der Weise gefaßt, daß er ein Erzittern des räumlichen Bestehens sey, die erste innere Beseelung, welche sich gegen das bloße sinnliche Außereinander geltend macht, und durch Negation der realen Räumlichkeit als ideelle Einheit aller physikalischen Eigenschaften der specifischen Schwere, Art der Kohärenz eines Körpers heraustritt. Fragen wir weiter nach der qualitativen Beschaffenheit desjenigen Materials, das hier zum Klingen gebracht wird, so ist es sowohl seiner physikalischen Natur nach, als auch in seiner künstlichen Konstruktion höchst mannigfaltig; bald eine gradlinigte oder geschwungene Luftsäule, die durch einen festen Kanal von Holz oder Metall begränzt wird, bald eine geradlinigte gespannte Darm- oder Metallsaite, bald eine gespannnte Fläche aus Pergament, oder eine Glas- und Metallglocke. — Es lassen sich in dieser Rücksicht folgende Hauptunterschiede annehmen.

Erstens ist es die lineare Richtung, welche das Herrschende ausmacht, und die recht eigentlich musikalisch brauchbaren Instrumente hervorbringt, sey es nun, daß eine kohäsionslosere Luftsäule, wie bei den Blaseinstrumenten, das Hauptprincip liefert, oder eine materielle Säule, die straffgezogen werden, doch Elasticität genug behalten muß, um noch schwingen zu können, wie bei den Saiteninstrumenten.

Das Zweite hingegen ist das Flächenhafte, das jedoch nur untergeordnete Instrumente giebt, wie die Pauke, Glocke, Harmonika. Denn es findet zwischen der sich vernehmenden Innerlichkeit und jenem linearen Tönen eine geheime Sympathie statt, der zufolge die in sich einfache Subjektivität das klingende Erzittern der einfachen Länge anstatt breiter oder runder Flächen fordert. Das Innerliche nämlich ist als Subjekt dieser geistige Punkt, der im Tönen als seiner Entäußerung sich vernimmt. Das nächste sich Aufheben und Entäußern des Punktes aber ist nicht die Fläche, sondern die einfache lineare Richtung. In dieser Rücksicht sind breite oder runde Flächen dem Bedürfniß und der Kraft des Vernehmens nicht angemessen.

Bei der Pauke ist es das über einen Kessel gespannte Fell, welches auf einem Punkte geschlagen die ganze Fläche nur zu einem dumpfen Schall erzittern macht, der zwar zu stimmen, doch in sich selbst, wie das ganze Instrument, weder zur schärferen Bestimmtheit noch zu einer großen Vielseitigkeit zu bringen ist. Das Entgegengesetzte finden wir bei der Harmonika und deren angeriebenen Glasglöckchen. Hier ist es die konzentrirte nicht hinausgehende Intensivität, die so angreifender Art ist, daß viele Menschen beim Anhören bald einen Nervenkopfschmerz empfinden. Dieß Instrument hat sich außerdem, trotz seiner specifischen Wirksamkeit, ein dauerndes Wohlgefallen nicht erwerben können, und läßt sich auch mit anderen Instrumenten, in sofern es sich ihnen zu wenig anfügt, schwer in Verbindung setzen. — Bei der Glocke findet derselbe Mangel an unterschie-

denen Tönen und das ähnliche punktuelle Anschlagen, wie bei der Pauke statt, doch ist die Glocke nicht so dumpf als diese, sondern tönt frei aus, obschon ihr dröhnendes Forthallen mehr nur gleichsam ein Nachklang des einen punktuellen Schlags ist.

Als das freiste und seinem Klang nach vollständigste Instrument können wir drittens die menschliche Stimme bezeichnen, welche in sich den Charakter der Blase- und Saiteninstrumente vereinigt, indem es hier Theils eine Luftsäule ist, welche erzittert, Theils auch durch die Muskeln das Princip einer straff gezogenen Saite hinzukommt. Wie wir schon bei der menschlichen Hautfarbe sahen, daß sie als ideelle Einheit die übrigen Farben enthalte und dadurch die in sich vollkommenste Farbe sey, so enthält auch die menschliche Stimme die ideelle Totalität des Klingens, das sich in den übrigen Instrumenten nur in seine besonderen Unterschiede auseinanderlegt. Dadurch ist sie das vollkommene Tönen, und verschmelzt sich deshalb auch mit den sonstigen Instrumenten am gefügigsten und schönsten. Zugleich läßt die menschliche Stimme sich als das Tönen der Seele selbst vernehmen, als der Klang, den das Innere seiner Natur nach zum Ausdruck des Innern hat, und diese Aeußerung unmittelbar regiert. Bei den übrigen Instrumenten wird dagegen ein der Seele und ihrer Empfindung gleichgültiger und seiner Beschaffenheit nach fernabliegender Körper in Schwingung versetzt, im Gesang aber ist es ihr eigener Leib, aus welchem die Seele herausklingt. So entfaltet sich nun auch, wie das subjektive Gemüth und die Empfindung selbst, die menschliche Stimme zu einer großen Mannigfaltigkeit der Partikularität, die dann, in Betreff der allgemeineren Unterschiede, nationale und sonstige Naturverhältnisse zur Grundlage hat. So sind z. B. die Italiener ein Volk des Gesanges, unter welchem die schönsten Stimmen am häufigsten vorkommen. Eine Hauptseite bei dieser Schönheit wird erstlich das Materielle des Klangs als Klangs, das reine Metall, das sich weder zur bloßen Schärfe und glas-

artigen Dünne zuspitzen, noch dumpf oder hohl bleiben darf, zugleich aber, ohne zum Beben des Tons fortzugehn, in diesem sich gleichsam kompakt zusammenhaltenden Klang doch noch ein inneres Leben und Erzittern des Klingens bewahrt. Dabei muß denn vor allem die Stimme rein seyn, d. h. neben dem in sich fertigen Ton muß sich kein anderweitiges Geräusch geltend machen.

γγ) Diese Totalität nun von Instrumenten kann die Musik entweder einzeln oder in vollem Zusammenstimmen gebrauchen. Besonders in dieser letzteren Beziehung hat sich die Kunst erst in neuerer Zeit ausgebildet. Die Schwierigkeit solcher kunstgemäßen Zusammenstellung ist groß, denn jedes Instrument hat seinen eigenthümlichen Charakter, der sich nicht unmittelbar der Besonderheit eines anderen Instruments anfügt, so daß nun sowohl in Rücksicht auf das Zusammenklingen vieler Instrumente der verschiedenen Gattungen, als auch für das wirksame Hervortreten irgend einer besondern Art, der Blase- oder Saiten-Instrumente z. B., oder für das plötzliche Herausblitzen von Trompetenstößen, und für die wechselnde Aufeinanderfolge der aus dem Gesammtchor hervorgehobenen Klänge große Kenntniß, Umsicht, Erfahrung und Erfindungsgabe nöthig ist, damit in solchen Unterschieden, Veränderungen, Gegensätzen, Fortgängen und Vermittelungen auch ein innerer Sinn, eine Seele und Empfindung nicht zu vermissen sey. So ist mir z. B. in den Symphonieen Mozart's, welcher auch in der Instrumentirung und deren sinnvollen, ebenso lebendigen als klaren Mannigfaltigkeit ein großer Meister war, der Wechsel der besonderen Instrumente oft wie ein dramatisches Koncertiren, wie eine Art von Dialog vorgekommen, in welchem Theils der Charaker der einen Art von Instrumenten sich bis zu dem Punkte fortführt, wo der Charakter der anderen indicirt und vorbereitet ist, Theils eins dem anderen eine Erwiederung giebt, oder das hinzubringt, was gemäß auszusprechen dem Klange des Vorhergehenden nicht vergönnt ist, so daß hierdurch in der

anmuthigsten Weise ein Zwiegespräch des Klingens und Wiederklingens, des Beginnens, Fortführens und Ergänzens entsteht.

β) Das zweite Element, dessen noch Erwähnung zu thun ist, betrifft nicht mehr die physikalische Qualität des Klangs, sondern die Bestimmtheit des Tones in sich selbst, und die Relation zu andern Tönen. Dieß objektive Verhältniß, wodurch sich das Tönen erst zu einem Kreise ebensosehr in sich, als einzelner, fest bestimmter, als auch in wesentlicher Beziehung auf einander bleibender Töne ausbreitet, macht das eigentlich harmonische Element der Musik aus, und beruht seiner zunächst selbst wieder physikalischen Seite nach auf quantitativen Unterschieden und Zahlenproportionen. Näher nun sind in Ansehung dieses harmonischen Systems auf der jetzigen Stufe folgende Punkte von Wichtigkeit.

Erstens die einzelnen Töne in ihrem bestimmten Maaßverhältniß und in der Beziehung desselben auf andere Töne; die Lehre von den einzelnen Intervallen.

Zweitens die zusammengestellte Reihe der Töne in ihrer einfachsten Aufeinanderfolge, in welcher ein Ton unmittelbar auf einen andern hinweis't; die Tonleiter.

Drittens die Verschiedenheit dieser Tonleitern, welche, in sofern jede von einem andern Tone, als ihrem Grundtone, den Anfang nimmt, zu besonderen von den übrigen unterschiedenen Tonarten, sowie zur Totalität dieser Arten werden.

αα) Die einzelnen Töne erhalten nicht nur ihren Klang, sondern auch die näher abgeschlossene Bestimmtheit desselben durch einen schwingenden Körper. Um zu dieser Bestimmtheit gelangen zu können, muß nun die Art des Schwingens selbst nicht zufällig und willkürlich, sondern fest in sich bestimmt seyn. Die Luftsäule nämlich oder gespannte Saite, Fläche u. s. f., welche erklingt, hat eine Länge der Ausdehnung überhaupt; nimmt man nun z. B. eine Saite, und befestigt sie auf zwei Punkten, und bringt den dazwischen liegenden gespann-

ten Theil in Schwingung, so ist das Nächste, worauf es ankommt, die Dicke und Spannung. Ist diese in zwei Saiten ganz gleich, so handelt es sich, nach einer Beobachtung, welche Pythagoras zuerst machte, vornehmlich um die Länge, indem dieselben Saiten bei verschiedener Länge während der gleichen Zeitdauer eine verschiedene Anzahl von Schwingungen geben. Der Unterschied nun dieser Anzahl von einer anderen und das Verhältniß zu einer anderen Anzahl macht die Basis für den Unterschied und das Verhältniß der besondern Töne in Betreff auf ihre Höhe und Tiefe aus.

Hören wir nun aber dergleichen Töne, so ist die Empfindung dieses Vernehmens etwas von so trocknen Zahlenverhältnissen ganz Verschiedenes; wir brauchen von Zahlen und arithmetischen Proportionen nichts zu wissen, ja wenn wir auch die Saite schwingen sehen, so verschwindet doch Theils dieß Erzittern, ohne daß wir es in Zahlen festhalten können, Theils bedürfen wir eines Hinblicks auf den klingenden Körper gar nicht, um den Eindruck seines Tönens zu erhalten. Der Zusammenhang des Tons mit diesen Zahlenverhältnissen kann deshalb zunächst nicht nur als unglaublich auffallen, sondern es kann sogar den Anschein gewinnen, als werde das Hören und innere Verstehen der Harmonieen sogar durch die Zurückführung auf das bloß Quantitative herabgewürdigt. Dennoch ist und bleibt das numerische Verhältniß der Schwingungen in derselben Zeitdauer die Grundlage für die Bestimmtheit der Töne. Denn daß unsere Empfindung des Hörens in sich einfach ist, liefert keinen Grund zu einem triftigen Einwande. Auch das, was einen einfachen Eindruck giebt, kann an sich seinem Begriff wie seiner Existenz nach etwas in sich Mannigfaltiges und mit Anderem in wesentlicher Beziehung Stehendes seyn. Sehen wir z. B. Blau oder Gelb, Grün oder Roth in der specifischen Reinheit dieser Farben, so haben sie gleichfalls den Anschein einer durchaus einfachen Bestimmtheit, wogegen sich Violett leicht als

eine Mischung ergiebt von Blau und Roth. Dessenohngeachtet ist auch das reine Blau nichts Einfaches, sondern ein bestimmtes Verhältniß des Ineinander von Hell und Dunkel. Religiöse Empfindungen, das Gefühl des Rechtes in diesem oder jenem Falle erscheinen als ebenso einfach, und doch enthält alles Religiöse, jedes Rechtsverhältniß eine Mannigfaltigkeit von besonderen Bestimmungen, deren Einheit diese einfache Empfindung giebt. In dergleichen Weise nun beruht auch der Ton, wie sehr wir ihn als etwas in sich schlechthin Einfaches hören und empfinden, auf einer Mannigfaltigkeit, die, weil der Ton durch das Erzittern des Körpers entsteht, und dadurch mit seinen Schwingungen in die Zeit fällt, aus der Bestimmtheit dieses zeitlichen Erzitterns, d. h. aus der bestimmten Anzahl von Schwingungen in einer bestimmten Zeit herzuleiten ist. Für das Nähere solcher Herleitung will ich nur auf Folgendes aufmerksam machen.

Die unmittelbar zusammenstimmenden Töne, bei deren Erklingen die Verschiedenheit nicht als Gegensatz vernehmbar wird, sind diejenigen, bei welchen das Zahlenverhältniß ihrer Schwingungen von einfachster Art bleibt, wogegen die nicht von Hause aus zusammenstimmenden verwickeltere Proportionen in sich haben. Von ersterer Art z. B. sind die Oktaven. Stimmt man nämlich eine Saite, deren bestimmte Schwingungen den Grundton geben, und theilt dieselbe, so macht diese zweite Hälfte in der gleichen Zeit, mit der ersten verglichen, noch einmal soviel Schwingungen. Ebenso gehen bei der Quinte drei Schwingungen auf zwei des Grundtons; fünf auf vier des Grundtons bei der Terz. Anders dagegen verhält es sich mit der Sekunde und Septime, wo acht Schwingungen des Grundtons auf neun und auf fünfzehn fallen.

ββ) Indem nun, wie wir bereits sahen, diese Verhältnisse nicht zufällig gewählt seyn dürfen, sondern eine innere Nothwendigkeit für ihre besonderen Seiten, wie für deren Totalität

enthalten müssen, so können die einzelnen Intervalle, welche sich nach solchen Zahlenverhältnissen bestimmen lassen, nicht in ihrer Gleichgültigkeit gegeneinander stehen bleiben, sondern haben sich als eine Totalität zusammen zu schließen. Das erste Tonganze, das hieraus entsteht, ist nun aber noch kein konkreter Zusammenklang unterschiedener Töne, sondern ein ganz abstraktes Aufeinanderfolgen eines Systems, eine Aufeinanderfolge der Töne nach ihrem einfachsten Verhältnisse zu einander und zu der Stellung innerhalb ihrer Totalität. Dieß giebt die einfache Reihe der Töne, die Tonleiter. Die Grundbestimmung derselben ist die Tonika, die sich in ihrer Oktav wiederholt und nun die übrigen sechs Töne innerhalb dieser doppelten Gränze ausbreitet, welches dadurch, daß der Grundton in seiner Oktav unmittelbar mit sich zusammenstimmt, zu sich selbst zurückkehrt. Die anderen Töne der Skala stimmen zum Grundton Theils selbst wieder unmittelbar, wie Terz und Quinte, oder haben gegen denselben eine wesentlichere Unterschiedenheit des Klangs, wie die Sekunde und Septime, und ordnen sich nun zu einer specifischen Aufeinanderfolge, deren Bestimmtheit ich jedoch hier nicht weitläufiger erörtern will.

γγ) Aus dieser Tonleiter drittens gehen die Tonarten hervor. Jeder Ton der Skala nämlich kann selbst wieder zum Grundton einer neuen besonderen Tonreihe gemacht werden, welche sich nach demselben Gesetz als die erste ordnet. Mit der Entwickelung der Skala zu einem größeren Reichthum von Tönen hat sich deshalb auch die Anzahl der Tonarten vermehrt; wie z. B. die moderne Musik sich in mannigfaltigeren Tonarten bewegt als die Musik der Alten. Da nun ferner die verschiedenen Töne der Tonleiter überhaupt, wie wir sahen, im Verhältniß eines unmittelbareren Zueinanderstimmens oder eines wesentlichen Abweichens und Unterschiedes von einander stehn, so werden auch die Reihen, welche aus diesen Tönen, als Grundtönen, entspringen, entweder ein näheres Verhältniß der

Verwandtschaft zeigen, und deshalb unmittelbar ein Uebergehen von der einen in die andere gestatten, oder solch einen unvermittelten Fortgang, ihrer Fremdheit wegen, verweigern. Außerdem aber treten die Tonarten zu dem Unterschiede der Härte und Weiche, der Dur- und Molltonart, auseinander, und haben endlich durch den Grundton, aus dem sie hervorgehn, einen bestimmten Charakter, welcher seinerseits wieder einer besondern Weise der Empfindung, der Klage, Freude, Trauer, ermuthigenden Aufregung u. s. f. entspricht. In diesem Sinne haben die Alten bereits viel von dem Unterschiede der Tonarten abgehandelt und denselben zu einem mannigfachen Gebrauche ausgebildet.

γ) Der dritte Hauptpunkt, mit dessen Betrachtung wir unsere kurzen Andeutungen über die Lehre von der Harmonie schließen können, betrifft das Zusammenklingen der Töne selbst, das System der Akkorde.

αα) Wir haben bisher zwar gesehen, daß die Intervalle ein Ganzes bilden, diese Totalität jedoch breitete sich zunächst in den Skalen und Tonarten nur zu bloßen Reihen auseinander, in deren Aufeinanderfolge jeder Ton für sich einzeln hervortrat. Dadurch blieb das Tönen noch abstrakt, da sich nur immer eine besondere Bestimmtheit hervorthat. In sofern aber die Töne nur durch ihr Verhältniß zu einander in der That sind, was sie sind, so wird das Tönen auch als dieses konkrete Tönen selbst Existenz gewinnen müssen, d. h. verschiedene Töne haben sich zu ein und demselben Tönen zusammenzuschließen. Dieses Miteinanderklingen, bei welchem es jedoch auf die Anzahl der sich einigenden Töne nicht wesentlich ankommt, so daß schon zwei eine solche Einheit bilden können, macht den Begriff des Akkordes aus. Wenn nun bereits die einzelnen Töne in ihrer Bestimmtheit nicht dürfen dem Zufall und der Willkür überlassen bleiben, sondern durch eine innere Gesetzmäßigkeit geregelt und in ihrer Aufeinanderfolge geordnet seyn müssen, so wird die

gleiche Gesetzmäßigkeit auch für die Akkorde einzutreten haben, um zu bestimmen, welche Art von Zusammenstellungen dem musikalischen Gebrauche zuzugestehen, welche hingegen von demselben auszuschließen ist. Diese Gesetze erst geben die Lehre von der Harmonie im eigentlichen Sinne, nach welcher sich auch die Akkorde wieder zu einem in sich selbst nothwendigen System auseinanderlegen.

ββ) In diesem Systeme nun gehn die Akkorde zur Besonderheit und Unterschiedenheit von einander fort, da es immer bestimmte Töne sind, die zusammenklingen. Wir haben es deshalb sogleich mit einer Totalität besonderer Akkorde zu thun. Was die allgemeinste Eintheilung derselben betrifft, so machen sich hier die näheren Bestimmungen von Neuem geltend, die ich schon bei den Intervallen, den Tonleitern und Tonarten flüchtig berührt habe.

Eine erste Art nämlich von Akkorden sind diejenigen, zu denen Töne zusammentreten, welche unmittelbar zu einander stimmen. In diesen Tönen thut sich daher kein Gegensatz, kein Widerspruch auf, und die vollständige Konsonanz bleibt ungestört. Dieß ist bei den sogenannten konsonirenden Akkorden der Fall, deren Grundlage der Dreiklang abgiebt. Bekanntlich besteht derselbe aus dem Grundton, der Terz oder Mediante, und der Quinte oder Dominante. Hierin ist der Begriff der Harmonie in ihrer einfachsten Form, ja die Natur des Begriffs überhaupt ausgedrückt. Denn wir haben eine Totalität unterschiedener Töne vor uns, welche diesen Unterschied ebensosehr als ungetrübte Einheit zeigen; es ist eine unmittelbare Identität, der es aber nicht an Besonderung und Vermittelung fehlt, während die Vermittelung zugleich nicht bei der Selbstständigkeit der unterschiedenen Töne stehen bleibt, und sich mit dem bloßen Herüber und Hinüber eines relativen Verhältnisses begnügen darf, sondern die Einigung wirklich zu Stande bringt, und dadurch zur Unmittelbarkeit in sich zurückkehrt.

Was aber zweiten's den verschiedenen Arten von Dreiklängen, welche ich hier nicht näher erörtern kann, noch abgeht, ist das wirkliche Hervortreten einer tieferen Entgegensetzung. Nun haben wir aber bereits früher gesehn, daß die Tonleiter außer jenen gegensatzlos zueinanderstimmenden Tönen auch noch andere enthält, die dieses Zusammenstimmen aufheben. Ein solcher Ton ist die kleine und große Septime. Da diese gleichfalls zur Totalität der Töne gehören, so werden sie sich auch in den Dreiklang Eingang verschaffen müssen. Geschieht dieß aber, so ist jene unmittelbare Einheit und Konsonanz zerstört, in sofern ein wesentlich anders klingender Ton hinzukommt, durch welchen nun erst wahrhaft ein bestimmter Unterschied und zwar als Gegensatz hervortritt. Dieß macht die eigentliche Tiefe des Tönens aus, daß es auch zu wesentlichen Gegensätzen fortgeht, und die Schärfe und Zerrissenheit derselben nicht scheut. Denn der wahre Begriff ist zwar Einheit in sich; aber nicht nur unmittelbare, sondern wesentlich in sich zerschiedene, zu Gegensätzen zerfallene Einheit. So habe ich z. B. in meiner Logik den Begriff zwar als Subjektivität entwickelt, aber diese Subjektivität als ideelle durchsichtige Einheit hebt sich zu dem ihr Entgegengesetzten, zur Objektivität auf; ja sie ist als das bloß Ideelle selbst nur eine Einseitigkeit und Besonderheit, die sich ein Anderes, Entgegengesetztes, die Objektivität, gegenüber behält, und nur wahrhafte Subjektivität ist, wenn sie in diesen Gegensatz eingeht und ihn überwindet und auflöst. So sind es auch in der wirklichen Welt die höheren Naturen, welchen den Schmerz des Gegensatzes in sich zu ertragen und zu besiegen die Macht gegeben ist. Soll nun die Musik sowohl die innere Bedeutung als auch die subjektive Empfindung des tiefsten Gehaltes, des religiösen z. B., und zwar des christlich religiösen, in welchem die Abgründe des Schmerzes eine Hauptseite bilden, kunstgemäß ausdrücken, so muß sie in ihrem Tonbereich Mittel besitzen, welche den Kampf von Gegensätzen zu schildern befähigt sind. Dieß Mittel erhält sie in den dissoni-

renden sogenannten Septimen- und Nonen-Akkorden, auf deren bestimmtere Angabe ich mich jedoch nicht näher einlassen kann.

Sehen wir dagegen drittens auf die allgemeine Natur dieser Akkorde, so ist der weitere wichtige Punkt der, daß sie Entgegengesetztes in dieser Form des Gegensatzes selbst in ein und derselben Einheit halten. Daß aber Entgegengesetztes als Entgegengesetztes in Einheit sey, ist schlechthin widersprechend und bestandlos. Gegensätze überhaupt haben ihrem innern Begriffe nach keinen festen Halt, weder in sich selber, noch an ihrer Entgegensetzung. Im Gegentheil, sie gehen an ihrer Entgegensetzung selber zu Grunde. Die Harmonie kann deshalb bei dergleichen Akkorden nicht stehen bleiben, die für das Ohr nur einen Widerspruch geben, welcher seine Lösung fordert, um für Ohr und Gemüth eine Befriedigung herbei zu führen. Mit dem Gegensatze in sofern ist unmittelbar die Nothwendigkeit einer Auflösung von Dissonanzen und ein Rückgang zu Dreiklängen gegeben. Diese Bewegung erst, als Rückkehr der Identität zu sich, ist überhaupt das Wahrhafte. In der Musik aber ist diese volle Identität selbst nur möglich als ein zeitliches Auseinanderlegen ihrer Momente, welche deshalb zu einem Nacheinander werden, ihre Zusammengehörigkeit jedoch dadurch erweisen, daß sie sich als die nothwendige Bewegung eines in sich selbst begründeten Fortgangs zu einander, und als ein wesentlicher Verlauf der Veränderung darthun.

γγ) Damit sind wir zu einem dritten Punkte hingelangt, dem wir noch Aufmerksamkeit zu schenken haben. Wenn nämlich schon die Skala eine in sich feste, obgleich zunächst noch abstrakte Reihenfolge von Tönen war, so bleiben nun auch die Akkorde nicht vereinzelt und selbstständig, sondern erhalten einen innerlichen Bezug aufeinander, und das Bedürfniß der Veränderung und des Fortschrittes. In diesen Fortschritt, obschon derselbe eine bedeutendere Breite des Wechsels, als in der Tonleiter möglich ist, erhalten kann, darf sich jedoch wiederum nicht

die bloße Willkür einmischen, sondern die Bewegung von Akkord zu Akkord muß Theils in der Natur der Akkorde selbst, Theils der Tonarten, zu welchen dieselben überführen, beruhn. In dieser Rücksicht hat die Theorie der Musik vielfache Verbote aufgestellt, deren Auseinandersetzung und Begründung uns jedoch in allzuschwierige und weitläufige Erörterungen verwickeln möchte. Ich will es deshalb mit den wenigen allgemeinsten Bemerkungen genug seyn lassen.

c. Die Melodie.

Blicken wir auf das zurück, was uns zunächst in Ansehung der besonderen musikalischen Ausdrucksmittel beschäftigt hat, so betrachteten wir erstens die Gestaltungsweise der zeitlichen Dauer der Töne in Rücksicht auf Zeitmaaß, Takt und Rhythmus. Von hier aus gingen wir zu dem wirklichen Tönen fort; und zwar erstens zum Klang der Instrumente und menschlichen Stimme; zweitens zur festen Maaßbestimmung der Intervalle, und zu deren abstrakten Reihenfolge in der Skala und den verschiedenen Tonarten; drittens zu den Gesetzen der besonderen Akkorde und ihrer Fortbewegung zu einander. Das letzte Gebiet nun, in welchem die früheren sich in Eins bilden, und in dieser Identität die Grundlage für die erst wahrhaft freie Entfaltung und Einigung der Töne abgeben, ist die Melodie.

Die Harmonie nämlich befaßt nur die wesentlichen Verhältnisse, welche das Gesetz der Nothwendigkeit für die Tonwelt ausmachen, doch nicht selber schon, ebensowenig wie Takt und Rhythmus, eigentliche Musik, sondern nur die substantielle Basis, der gesetzmäßige Grund und Boden sind, auf dem die freie Seele sich ergeht. Das Poetische der Musik, die Seelensprache, welche die innere Lust und den Schmerz des Gemüths in Töne ergießt, und in diesem Erguß sich über die Naturgewalt der Empfindung mildernd erhebt, indem sie das prä-

sente Ergriffenseyn des Innern zu einem Vernehmen seiner, zu einem freien Verweilen bei sich selbst macht, und dem Herzen eben dadurch die Befreiung von dem Druck der Freuden und Leiden giebt, — das freie Tönen der Seele im Felde der Musik ist erst die Melodie. Dieß letzte Gebiet, in sofern es die höhere poetische Seite der Musik, das Bereich ihrer eigentlich künstlerischen Erfindungen im Gebrauch der bisher betrachteten Elemente ausmacht, ist nun vornehmlich dasjenige, von welchem zu sprechen wäre. Dennoch aber treten uns hier gerade die schon oben erwähnten Schwierigkeiten in den Weg. Einerseits nämlich gehörte zu einer weitläufigen und begründenden Abhandlung des Gegenstandes eine genauere Kenntniß der Regeln der Komposition und eine ganz andere Kennerschaft der vollendetesten musikalischen Kunstwerke, als ich sie besitze und mir zu verschaffen gewußt habe, da man von den eigentlichen Kennern und ausübenden Musikern — von den letzteren, die häufig die geistlosesten sind, am allerwenigsten — hierüber selten etwas Bestimmtes und Ausführliches hört. Auf der anderen Seite liegt es in der Natur der Musik selbst, daß sich in ihr weniger als in den übrigen Künsten Bestimmtes und Besonderes in allgemeinerer Weise festhalten und herausheben läßt und lassen soll. Denn wie sehr die Musik auch einen geistigen Inhalt in sich aufnimmt, und das Innere dieses Gegenstandes oder die inneren Bewegungen der Empfindung zum Gegenstande ihres Ausdrucks macht, so bleibt dieser Inhalt, eben weil er seiner Innerlichkeit nach gefaßt wird, oder als subjektive Empfindung wiederklingt, unbestimmter und vager, und die musikalischen Veränderungen sind nicht jedesmal zugleich auch die Veränderung einer Empfindung oder Vorstellung, eines Gedankens oder einer individuellen Gestalt, sondern eine bloß musikalische Fortbewegung, die mit sich selber spielt und da hinein Methode bringt. Ich will mich deshalb nur auf folgende allgemeine Bemerkungen, die mir interessant scheinen und aufgefallen sind, beschränken.

α) Die Melodie in ihrer freien Entfaltung der Töne schwebt zwar einerseits unabhängig über Takt, Rhythmus und Harmonie, doch hat sie andererseits keine andere Mittel zu ihrer Verwirklichung als eben die rhythmisch taktmäßigen Bewegungen der Töne in deren wesentlichen und in sich selbst nothwendigen Verhältnissen. Die Bewegung der Melodie ist daher in diese Mittel ihres Daseyns eingeschlossen, und darf nicht gegen die der Sache nach nothwendige Gesetzmäßigkeit derselben in ihnen Existenz gewinnen wollen. In dieser engen Verknüpfung mit der Harmonie als solcher büßt aber die Melodie nicht etwa ihre Freiheit ein, sondern befreit sich nur von der Subjektivität zufälliger Willkür in launenhaftem Fortschreiten und bizarren Veränderungen, und erhält gerade hiedurch erst ihre wahre Selbstständigkeit. Denn die echte Freiheit steht nicht dem Nothwendigen, als einer fremden und deshalb drückenden und unterdrückenden Macht, gegenüber, sondern hat dieß Substantielle als das ihr selbst einwohnende mit ihr identische Wesen, in dessen Forderungen sie deshalb so sehr nur ihren eigenen Gesetzen folgt, und ihrer eigenen Natur Genüge thut, daß sie sich erst in dem Abgehen von diesen Vorschriften von sich abwenden und sich selber ungetreu werden würde. Umgekehrt aber zeigt es sich nun auch, daß Takt, Rhythmus und Harmonie für sich genommen nur Abstraktionen sind, die in ihrer Isolirung keine musikalische Gültigkeit haben, sondern nur durch die Melodie, und innerhalb derselben, als Momente und Seiten der Melodie selber, zu einer wahrhaft musikalischen Existenz gelangen können. In dem auf solche Weise in Einklang gebrachten Unterschied von Harmonie und Melodie liegt das Hauptgeheimniß der großen Kompositionen.

β) Was nun in dieser Rücksicht zweitens den besonderen Charakter der Melodie angeht, so scheinen mir folgende Unterschiede von Wichtigkeit zu seyn.

αα) Die Melodie kann sich erstens in Ansehung ihres

harmonischen Verlaufes auf einen ganz einfachen Kreis von Akkorden und Tonarten beschränken, indem sie sich nur innerhalb jener gegensatzlos zu einander stimmenden Tonverhältnisse ausbreitet, welche sie dann bloß als Basis behandelt, um in deren Boden nur die allgemeineren Haltpunkte für ihre nähere Figuration und Bewegung zu finden. Liedermelodieen z. B., die darum nicht etwa oberflächlich werden, sondern von tiefer Seele des Ausdrucks seyn können, lassen sich gewöhnlich so in den einfachsten Verhältnissen der Harmonie hin und her gehn. Sie setzen die schwierigeren Verwickelungen der Akkorde und Tonarten gleichsam nicht ins Problem, in sofern sie sich mit solchen Gängen und Modulirungen begnügen, welche, um ein Zueinanderstimmen zu bewirken, sich nicht zu scharfen Gegensätzen weiter treiben, und keine vielfache Vermittelungen erfordern, ehe die befriedigende Einheit herzustellen ist. Diese Behandlungsart kann allerdings auch zur Seichtigkeit führen, wie in vielen modernen italienischen und französischen Melodien, deren Harmonieenfolge ganz oberflächlicher Art ist, während der Komponist, was ihm von dieser Seite her abgeht, nur durch einen pikanten Reiz des Rhythmus oder durch sonstige Würzen zu ersetzen sucht. Im Allgemeinen aber ist die Leerheit der Melodie nicht eine nothwendige Wirkung der Einfachheit ihrer harmonischen Basis.

ββ) Ein weiterer Unterschied besteht nun zweitens darin, daß die Melodie sich nicht mehr, wie in dem ersten Falle, bloß in einer Entfaltung von einzelnen Tönen auf einer relativ für sich, als bloßer Grundlage, sich fortbewegenden Harmonieenfolge entwickelt, sondern daß sich jeder einzelne Ton der Melodie als ein konkretes Ganzes zu einem Akkord ausfüllt, und dadurch Theils einen Reichthum an Tönen erhält, Theils sich mit dem Gange der Harmonie so eng verwebt, daß keine solche bestimmtere Unterscheidung einer sich für sich auslegenden Melodie und einer nur die begleitenden Haltpunkte und den festeren Grund und Boden abgehenden Harmonie mehr zu machen ist. Har-

monie und Melodie bleiben dann ein und dasselbe kompakte Ganze, und eine Veränderung in der einen ist zugleich eine nothwendige Veränderung in der anderen Seite. Dieß findet z. B. besonders in vierstimmig gesetzten Chorälen statt. Ebenso kann sich auch ein und dieselbe Melodie mehrstimmig so verweben, daß diese Verschlingung einen Harmonieengang bildet, oder es können auch selbst verschiedene Melodieen in der ähnlichen Weise harmonisch ineinander gearbeitet werden, so daß immer das Zusammentreffen bestimmter Töne dieser Melodieen eine Harmonie abgiebt, wie dieß z. B. häufig in Kompositionen von Sebastian Bach vorkommt. Der Fortgang zerlegt sich dann in mannigfach von einander abweichende Gänge, die selbstständig neben und durcheinander hinzuziehen scheinen, doch eine wesentlich harmonische Beziehung auf einander behalten, die dadurch wieder ein nothwendiges Zusammengehören hereinbringt.

γγ) In solcher Behandlungsweise nun darf nicht nur die tiefere Musik ihre Bewegungen bis an die Gränzen unmittelbarer Konsonanz herantreiben, ja dieselbe, um zu ihr zurückzukehren, vorher sogar verletzen, sondern sie muß im Gegentheil das einfache erste Zusammenstimmen zu Dissonanzen auseinanderreißen. Denn erst in dergleichen Gegensätzen sind die tieferen Verhältnisse und Geheimnisse der Harmonie, in denen eine Nothwendigkeit für sich liegt, begründet, und so können die tiefeindringenden Bewegungen der Melodie auch nur in diesen tieferen harmonischen Verhältnissen ihre Grundlage finden. Die Kühnheit der musikalischen Komposition verläßt deshalb den bloß konsonirenden Fortgang, schreitet zu Gegensätzen weiter, ruft alle stärksten Widersprüche und Dissonanzen auf, und erweist ihre eigene Macht in dem Aufwühlen aller Mächte der Harmonie, deren Kämpfe sie ebensosehr beschwichtigen zu können, und damit den befriedigenden Sieg melodischer Beruhigung zu feiern die Gewißheit hat. Es ist dieß ein Kampf der Freiheit und Nothwendigkeit; ein Kampf der Freiheit der Phantasie, sich ihren

Schwingen zu überlassen, mit der Nothwendigkeit jener harmonischen Verhältnisse, deren sie zu ihrer Aeußerung bedarf, und in welchen ihre eigene Bedeutung liegt. Ist nun aber die Harmonie, der Gebrauch aller ihrer Mittel, die Kühnheit des Kampfs in diesem Gebrauch und gegen diese Mittel die Hauptsache, so wird die Komposition leicht schwerfällig und gelehrt, in sofern ihr entweder die Freiheit der Bewegungen wirklich abgeht, oder sie wenigstens den vollständigen Triumph derselben nicht heraustreten läßt.

γ) In der Melodie nämlich drittens muß sich das eigentlich Melodische, Sangbare, in welcher Art von Musik es sey, als das Vorherrschende, Unabhängige zeigen, das in dem Reichthume seines Ausdrucks sich nicht vergißt und verliert. Nach dieser Seite hin ist die Melodie zwar die unendliche Bestimmbarkeit und Möglichkeit der Fortbewegung von Tönen, die aber so gehalten seyn muß, daß immer ein in sich totales und abgeschlossenes Ganzes vor unserem Sinne bleibt. Dieß Ganze enthält zwar eine Mannigfaltigkeit, und hat in sich einen Fortschritt, aber als Totalität muß es fest in sich abgerundet seyn, und bedarf in sofern eines bestimmten Anfangs und Abschlusses, so daß die Mitte nur die Vermittelung jenes Anfangs und dieses Endes ist. Nur als diese Bewegung, die nicht ins Unbestimmte hinausläuft, sondern in sich selbst gegliedert ist und zu sich zurückkehrt, entspricht die Melodie dem freien Beisichseyn der Subjektivität, deren Ausdruck sie seyn soll, und so allein übt die Musik in ihrem eigenthümlichen Elemente der Innerlichkeit, die unmittelbar Aeußerung, und der Aeußerung, die unmittelbar innerlich wird, die Idealität und Befreiung aus, welche, indem sie zugleich der harmonischen Nothwendigket gehorcht, die Seele in das Vernehmen einer höheren Sphäre versetzt.

3. Verhältniß der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt.

Nach Angabe des allgemeinen Charakters der Musik haben wir die besonderen Seiten betrachtet, nach welchen sich die Töne und deren zeitliche Dauer gestalten müssen. Indem wir nun aber mit der Melodie in das Bereich der freien künstlerischen Erfindung und des wirklichen musikalischen Schaffens hereingetreten sind, handelt es sich sogleich um einen Inhalt, der in Rhythmus, Harmonie und Melodie einen kunstgemäßen Ausdruck erhalten soll. Die Feststellung der allgemeinen Arten dieses Ausdrucks giebt nun den letzten Gesichtspunkt, von welchem aus wir jetzt noch auf die verschiedenen Gebiete der Musik einen Blick zu werfen haben. — In dieser Rücksicht ist zunächst folgender Unterschied herauszuheben.

Das eine Mal kann, wie wir schon früher sahen, die Musik begleitend seyn, wenn nämlich ihr geistiger Inhalt nicht nur in der abstrakten Innerlichkeit seiner Bedeutung oder als subjektive Empfindung ergriffen wird, sondern so in die musikalische Bewegung eingeht, wie er von der Vorstellung bereits ausgebildet und in Worte gefaßt worden ist. Das andre Mal dagegen reißt die Musik sich von solch einem für sich schon fertigen Inhalte los, und verselbstständigt sich in ihrem eigenen Felde, so daß sie entweder, wenn sie sich's mit irgend einem bestimmten Gehalte noch überhaupt zu thun macht, denselben unmittelbar in Melodieen und deren harmonische Durcharbeitung einsenkt, oder sich auch durch das ganz unabhängige Klingen und Tönen als solches und die harmonische und melodische Figuration desselben zufrieden zu stellen weiß. Obschon in einem ganz anderen Felde kehrt dadurch ein ähnlicher Unterschied zurück, wie wir ihn innerhalb der Architektur als die selbstständige und dienende Baukunst gesehn haben. Doch ist die begleitende Musik wesentlich freier, und geht mit ihrem Inhalte in eine viel engere Einigung ein, als dieß in der Architektur jemals der Fall seyn kann.

Dieser Unterschied thut sich nun in der realen Kunst als die Verschiedenartigkeit der Vokal- und Instrumentalmusik hervor. Wir dürfen denselben jedoch nicht in der bloß äußerlichen Weise nehmen, als wenn in der Vokalmusik nur der Klang der menschlichen Stimme, in der Instrumentalmusik dagegen das mannigfaltigere Klingen der übrigen Instrumente verwendet würde, sondern die Stimme spricht singend zugleich Worte aus, welche die Vorstellung eines bestimmten Inhaltes angeben, so daß nun die Musik, als gesungenes Wort, wenn beide Seiten, Ton und Wort, nicht gleichgültig und beziehungslos auseinander fallen sollen, nur die Aufgabe haben kann, den musikalischen Ausdruck diesem Inhalt, der als Inhalt seiner näheren Bestimmtheit nach vor die Vorstellung gebracht ist und nicht mehr der unbestimmteren Empfindung angehörig bleibt, soweit die Musik es vermag, gemäß zu machen. In sofern aber dieser Einigung ohnerachtet der vorgestellte Inhalt, als Text, für sich vernehmbar und lesbar ist, und sich deshalb auch für die Vorstellung selbst von dem musikalischen Ausdruck unterscheidet, so wird die zu einem Text hinzukommende Musik dadurch begleitend, während in der Skulptur und Malerei der dargestellte Inhalt nicht schon für sich außerhalb seiner künstlerischen Gestalt an die Vorstellung gelangt. Doch müssen wir den Begriff solcher Begleitung auf der anderen Seite ebensowenig im Sinne bloß dienstbarer Zweckmäßigkeit auffassen, denn die Sache verhält sich gerade umgekehrt: der Text steht im Dienste der Musik, und hat keine weitere Gültigkeit, als dem Bewußtseyn eine nähere Vorstellung von dem zu verschaffen, was sich der Künstler zum bestimmten Gegenstande seines Werks auserwählt hat. Diese Freiheit bewährt die Musik dann vornehmlich dadurch, daß sie den Inhalt nicht etwa in der Weise auffaßt, in welcher der Text denselben vorstellig macht, sondern sich eines Elements bemächtigt, welches der Anschauung und Vorstellung nicht angehört. In dieser Rücksicht habe ich schon bei der

allgemeinen Charakteristik der Musik angedeutet, daß die Musik die Innerlichkeit als solche ausdrücken müsse. Die Innerlichkeit aber kann gedoppelter Art seyn. Einen Gegenstand in seiner Innerlichkeit nehmen kann nämlich einerseits heißen, ihn nicht in seiner äußeren Realität der Erscheinung, sondern seiner ideellen Bedeutung nach ergreifen; auf der anderen Seite aber kann damit gemeint seyn, einen Inhalt so ausdrücken, wie er in der Subjektivität der Empfindung lebendig ist. Beide Auffassungsweisen sind der Musik möglich. Ich will dieß näher vorstellig zu machen versuchen.

In alten Kirchenmusiken, bei einem crucifixus z. B., sind die tiefen Bestimmungen, welche in dem Begriffe der Passion Christi als dieses göttlichen Leidens, Sterbens und Begrabenwerdens liegen, mehrfach so gefaßt worden, daß sich nicht eine subjektive Empfindung der Rührung, des Mitleidens oder menschlichen einzelnen Schmerzes über dieß Begebniß ausspricht, sondern gleichsam die Sache selbst, d. h. die Tiefe ihrer Bedeutung durch die Harmonieen und deren melodischen Verlauf hinbewegt. Zwar wird auch in diesem Falle in Betreff auf den Hörer für die Empfindung gearbeitet; er soll den Schmerz der Kreuzigung, der Grablegung nicht anschaun, sich nicht nur eine allgemeine Vorstellung davon ausbilden, sondern in seinem innersten Selbst soll er das Innerste dieses Todes und dieser göttlichen Schmerzen durchleben, sich mit dem ganzen Gemüthe darein versenken, so daß nun die Sache etwas in ihm Vernommenes wird, das alles Uebrige auslöscht und das Subjekt nur mit diesem Einen erfüllt. Ebenso muß auch das Gemüth des Komponisten, damit das Kunstwerk solch einen Eindruck hervorzubringen die Macht erhalte, sich ganz in die Sache und nur in sie, und nicht bloß in das subjektive Empfinden derselben eingelebt haben, und nur sie allein in den Tönen für den innern Sinn lebendig machen wollen.

Umgekehrt kann ich z. B. ein Buch, einen Text, das ein

Begebniß erzählt, eine Handlung vorführt, Empfindungen zu Worten ausprägt, lesen, und dadurch in meiner eigensten Empfindung höchst aufgeregt werden, Thränen vergießen u. s. f. Dieß subjektive Moment der Empfindung, das alles menschliche Thun und Handeln, jeden Ausdruck des innern Lebens begleiten, und nun auch im Vernehmen jeder Begebenheit und Mitanschaun jeder Handlung erweckt werden kann, ist die Musik ganz ebenso zu organisiren im Stande, und besänftigt, beruhigt, idealisirt dann auch durch ihren Eindruck im Hörer die Mitempfindung, zu der er sich gestimmt fühlt. In beiden Fällen erklingt also der Inhalt für das innere Selbst, welchem die Musik, eben weil sie sich des Subjekts seiner einfachen Koncentration nach bemächtigt, nun ebenso auch die umherschweifende Freiheit des Denkens, Vorstellens, Anschauens, und das Hinausseyn über einen bestimmten Gehalt zu begränzen weiß, indem sie das Gemüth in einem besonderen Inhalte festhält, es in demselben beschäftigt und in diesem Kreise die Empfindung bewegt und ausfüllt.

Dieß ist der Sinn, in welchem wir hier von begleitender Musik zu sprechen haben, in soweit sie in der angegebenen Weise von dem durch den Text für die Vorstellung bereits hingestellten Inhalt jene Seite der Innerlichkeit ausbildet. Da nun aber die Musik dieser Aufgabe besonders in der Vokalmusik nachzukommen vermag, und die menschliche Stimme dann außerdem noch mit Instrumenten verbindet, so ist man gewohnt, gerade die Instrumentalmusik vorzugsweise begleitend zu nennen. Allerdings begleitet dieselbe die Stimme, und darf sich dann nicht absolut verselbstständigen und die Hauptsache ausmachen wollen; in dieser Verbindung jedoch steht die Vokalmusik direkter noch unter der oben angedeuteten Kategorie eines begleitenden Tönens, indem die Stimme artikulirte Worte für die Vorstellung spricht, und der Gesang nur eine neue weitere Modifikation des Inhalts dieser Worte, nämlich eine Ausführung derselben für die innere

Gemüthsempfindung ist, während bei der Instrumentalmusik als solcher das Aussprechen für die Vorstellung fortfällt, und die Musik sich auf die eigenen Mittel ihrer rein musikalischen Ausdrucksweise beschränken muß.

Zu diesen Unterschieden tritt nun endlich noch eine dritte Seite, welche nicht darf übersehen werden. Ich habe nämlich früher bereits darauf hingewiesen, daß die lebendige Wirklichkeit eines musikalischen Werkes immer erst von Neuem wieder producirt werden müsse. In den bildenden Künsten stehen die Skulptur und die Malerei in dieser Rücksicht im Vortheil. Der Bildhauer, der Maler koncipirt sein Werk und führt es auch vollständig aus; die ganze Kunstthätigkeit koncentrirt sich auf ein und dasselbe Individuum, wodurch das innige sich Entsprechen von Erfindung und wirklicher Ausführung sehr gewinnt. Schlimmer dagegen hat es der Architekt, welcher der Vielgeschäftigkeit eines mannigfach verzweigten Handwerks bedarf, das er anderen Händen anvertrauen muß. Der Komponist nun hat sein Werk gleichfalls fremden Händen und Kehlen zu übergeben, doch mit dem Unterschiede, daß hier die Exekution, von Seiten sowohl des Technischen als auch des innern belebenden Geistes, selbst wieder eine künstlerische und nicht nur handwerksmäßige Thätigkeit fordert. Besonders in dieser Beziehung haben sich gegenwärtig wieder, so wie bereits zur Zeit der älteren italienischen Oper, während in den anderen Künsten keine neue Entdeckungen gemacht worden sind, in der Musik zwei Wunder aufgethan; eines der Konception, das andere der virtuosen Genialität in der Exekution, rücksichtlich welcher sich auch für die größeren Kenner der Begriff dessen, was Musik ist, und was sie zu leisten vermag, mehr und mehr erweitert hat.

Hiernach erhalten wir für die Eintheilung dieser letzten Betrachtungen folgende Haltpunkte.

Erstens haben wir uns mit der begleitenden Musik

zu beschäftigen und zu fragen, zu welchen Ausdrucksweisen eines Inhalts dieselbe im Allgemeinen befähigt ist.

Zweitens müssen wir dieselbe Frage nach dem näheren Charakter der für sich selbstständigen Musik aufwerfen, und

Drittens mit einigen Bemerkungen über die künstlerische Exekution schließen.

a. Die begleitende Musik.

Aus dem, was ich bereits oben über die Stellung von Text und Musik zu einander gesagt habe, geht unmittelbar die Forderung hervor, daß in diesem ersten Gebiete sich der musikalische Ausdruck weit strenger einem bestimmten Inhalte anzuschließen habe, als da, wo die Musik sich selbstständig ihren eigenen Bewegungen und Eingebungen überlassen darf. Denn der Text giebt von Hause aus bestimmte Vorstellungen und entreißt dadurch das Bewußtseyn jenem mehr träumerischen Elemente vorstellungsloser Empfindung, in welchem wir uns, ohne gestört zu seyn, hier- und dorthin führen lassen, und die Freiheit, aus einer Musik dieß und das herauszuempfinden, uns von ihr so oder so bewegt zu fühlen, nicht aufzugeben brauchen. In dieser Verwebung nun aber muß sich die Musik nicht zu solcher Dienstbarkeit herunter bringen, daß sie, um in recht vollständiger Charakteristik die Worte des Textes wiederzugeben, das freie Hinströmen ihrer Bewegungen verliert, und dadurch, statt ein auf sich selbst beruhendes Kunstwerk zu erschaffen, nur die verständige Künstlichkeit ausübt, die musikalischen Ausdrucksmittel zur möglichst getreuen Bezeichnung eines außerhalb ihrer und ohne sie bereits fertigen Inhaltes zu verwenden. Jeder merkbare Zwang, jede Hemmung der freien Produktion thut in dieser Rücksicht dem Eindrucke Abbruch. Auf der andern Seite muß sich jedoch die Musik auch nicht, wie es jetzt bei den meisten neueren italienischen Komponisten Mode geworden ist, fast gänzlich von dem Inhalte des Textes, dessen Bestimmtheit dann als eine

Fessel erscheint, emancipiren und sich dem Charakter der selbstständigen Musik durchaus nähern wollen. Die Kunst besteht im Gegentheil darin, sich von dem Sinn der ausgesprochenen Worte, der Situation, Handlung u. s. f. zu erfüllen, und aus dieser innern Beseelung heraus sodann einen seelenvollen Ausdruck zu finden und musikalisch auszubilden. So haben es alle großen Komponisten gemacht. Sie geben nichts den Worten Fremdes, aber sie lassen ebensowenig den freien Erguß der Töne, den ungestörten Gang und Verlauf der Komposition, die dadurch ihrer selbst und nicht bloß der Worte wegen da ist, vermissen.

Innerhalb dieser echten Freiheit lassen sich näher drei verschiedene Arten des Ausdrucks unterscheiden.

α) Den Beginn will ich mit dem machen, was man als das eigentlich Melodische im Ausdruck bezeichnen kann. Hier ist es die Empfindung, die tönende Seele, die für sich selbst werden und in ihrer Aeußerung sich genießen soll.

αα) Die menschliche Brust, die Stimmung des Gemüths macht überhaupt die Sphäre aus, in welcher sich der Komponist zu bewegen hat, und die Melodie, dieß reine Ertönen des Innern, ist die eigenste Seele der Musik. Denn wahrhaft seelenvollen Ausdruck erhält der Ton erst dadurch, daß eine Empfindung in ihn hineingelegt wird und aus ihm herausklingt. In dieser Rücksicht ist schon der Naturschrei des Gefühls, der Schrei des Entsetzens z. B., das Schluchzen des Schmerzes, das Aufjauchzen und Trillern übermüthiger Lust und Fröhlichkeit u. s. f. höchst ausdrucksvoll, und ich habe deshalb auch oben schon die Aeußerungsweise als den Ausgangspunkt für die Musik bezeichnet, zugleich aber hinzugefügt, daß sie bei der Natürlichkeit als solcher nicht dürfe stehen bleiben. Hierin besonders unterscheiden sich wieder Musik und Malerei. Die Malerei kann oft die schönste und kunstgemäße Wirkung hervorbringen, wenn sie sich ganz in die wirkliche Gestalt, die Färbung und den Seelenausdruck eines vorhandenen Menschen in einer bestimmten Situation

und Umgebung hineinlebt, und was sie so ganz durchdrungen und in sich aufgenommen hat, nun auch ganz in dieser Lebendigkeit wiedergiebt. Hier ist die Naturtreue, wenn sie mit der Kunstwahrheit zusammentrifft, vollständig an ihrer Stelle. Die Musik dagegen muß den Ausdruck der Empfindungen nicht als Naturausbruch der Leidenschaft wiederholen, sondern das zu bestimmten Tonverhältnissen ausgebildete Klingen empfindungsreich beseelen, und in sofern den Ausdruck in ein erst durch die Kunst und für sie allein gemachtes Element hineinheben, in welchem der einfache Schrei sich zu einer Folge von Tönen, zu einer Bewegung auseinanderlegt, deren Wechsel und Lauf durch Harmonie gehalten und melodisch abgerundet wird.

ββ) Dieß Melodische nun erhält eine nähere Bedeutung und Bestimmung in Bezug auf das Ganze des menschlichen Geistes. Die schöne Kunst der Skulptur und Malerei bringt das geistig Innere hinaus zur äußeren Objektivität, und befreit den Geist wieder aus dieser Aeußerlichkeit des Anschauens dadurch, daß er einerseits sich selbst, Inneres, geistige Produktion darin wiederfindet, während andererseits der subjektiven Besonderheit, dem willkürlichen Vorstellen, Meinen und Reflektiren nichts gelassen wird, indem der Inhalt in seiner ganz bestimmten Individualität hinausgestellt ist. Die Musik hingegen hat, wie wir mehrfach sahen, für solche Objektivität nur das Element des Subjektiven selber, durch welches das Innere deshalb nur mit sich zusammengeht, und in seiner Aeußerung, in der die Empfindung sich aussingt, zu sich zurückkehrt. Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt, und sich in ihrem sich Vernehmen befriedigt fühlt. Als schöne Kunst nun aber erhält sie von Seiten des Geistes her sogleich die Aufforderung, wie die Affekte selbst, so auch deren Ausdruck zu zügeln, um nicht zum bacchantischen Toben und wirbelnden Tumult der Leidenschaften fortgerissen zu werden, oder im Zwiespalt der Verzweiflung stehn zu bleiben, sondern

im Jubel der Lust, wie im höchsten Schmerz noch frei und in ihrem Ergusse selig zu seyn. Von dieser Art ist die wahrhaft idealische Musik, der melodische Ausdruck in Palästrina, Durante, Lotti, Pergolese, Gluck, Haidn, Mozart. Die Ruhe der Seele bleibt in den Kompositionen dieser Meister unverloren; der Schmerz drückt sich zwar gleichfalls aus, doch er wird immer gelöst, das klare Ebenmaaß verläuft sich zu keinem Extrem, alles bleibt in gebändigter Form fest zusammen, so daß der Jubel nie in wüstes Toben ausartet und selbst die Klage die seligste Beruhigung giebt. Ich habe schon bei der italienischen Malerei davon gesprochen, daß auch in dem tiefsten Schmerze und der äußersten Zerrissenheit des Gemüths die Versöhnung mit sich nicht fehlen dürfe, die in Thränen und Leiden selbst noch den Zug der Ruhe und glücklichen Gewißheit bewahrt. Der Schmerz bleibt schön in einer tiefen Seele, wie auch im Harlekin noch Zierlichkeit und Grazie herrscht. In derselben Weise hat die Natur den Italienern vornehmlich auch die Gabe des melodischen Ausdrucks zugetheilt, und wir finden in ihren älteren Kirchenmusiken bei der höchsten Andacht der Religion zugleich das reine Gefühl der Versöhnung, und wenn auch der Schmerz die Seele aufs tiefste ergreift, dennoch die Schönheit und Seligkeit, die einfache Größe und Gestaltung der Phantasie in dem zur Mannigfaltigkeit hinausgehenden Genuß ihrer selbst. Es ist eine Schönheit, die wie Sinnlichkeit aussieht, so daß man auch diese melodische Befriedigung häufig auf einen bloß sinnlichen Genuß bezieht, aber die Kunst hat sich gerade im Elemente des Sinnlichen zu bewegen, und den Geist in eine Sphäre hinüberzuführen, in welcher, wie im Natürlichen, das in sich und mit sich Befriedigtseyn der Grundklang bleibt.

γγ) Wenn daher die Besonderheit der Empfindung dem Melodischen nicht fehlen darf, so soll die Musik dennoch, indem sie Leidenschaft und Phantasie in Tönen hinströmen läßt, die Seele, die in diese Empfindung sich versenkt, zugleich darüber

erheben, sie über ihrem Inhalte schweben machen, und so eine Region ihr bilden, wo die Zurücknahme aus ihrem Versenktseyn, das reine Empfinden ihrer selbst ungehindert statthaben kann. Dieß eigentlich macht das recht Sangbare, den Gesang einer Musik aus. Es ist dann nicht nur der Gang der bestimmten Empfindung als solchen, der Liebe, Sehnsucht, Fröhlichkeit u. s. f., was zur Hauptsache wird, sondern das Innere, das darüber steht, in seinem Leiden wie in seiner Freude sich ausbreitet, und seiner selbst genießt. Wie der Vogel in den Zweigen, die Lerche in der Luft heiter, rührend singt, um zu singen, als reine Naturproduktion, ohne weitern Zweck und bestimmten Inhalt, so ist es mit dem menschlichen Gesang und dem Melodischen des Ausdrucks. Daher geht auch die italienische Musik, in welcher dieß Princip insbesondere vorwaltet, wie die Poesie, häufig in das melodische Klingen als solches über, und kann leicht die Empfindung und deren bestimmten Ausdruck zu verlassen scheinen, oder wirklich verlassen, weil sie eben auf den Genuß der Kunst als Kunst, auf den Wohllaut der Seele in ihrer Selbstbefriedigung geht. Mehr oder weniger ist dieß aber der Charakter des recht eigentlich Melodischen überhaupt. Die bloße Bestimmtheit des Ausdrucks, obschon sie auch da ist, hebt sich zugleich auf, indem das Herz nicht in Anderes, Bestimmtes, sondern in das Vernehmen seiner selbst versunken ist, und so allein, wie das sich selbst Anschauen des reinen Lichtes, die höchste Vorstellung von seliger Innigkeit und Versöhnung giebt.

β) Wie nun in der Skulptur die idealische Schönheit, das Beruhen auf sich vorherrschen muß, die Malerei aber bereits weiter zur besonderen Charakteristik herausgeht und in der Energie des bestimmten Ausdrucks eine Hauptaufgabe erfüllt, so kann sich auch die Musik nicht mit dem Melodischen in der oben geschilderten Weise begnügen. Das bloße sich selbst Empfinden der Seele und das tönende Spiel des sich Vernehmens ist zuletzt als bloße Stimmung zu allgemein und abstrakt, und läuft

Gefahr, sich nicht nur von der näheren Bezeichnung des im Text ausgesprochenen Inhalts zu entfernen, sondern auch überhaupt leer und trivial zu werden. Sollen nun Schmerz, Freude, Sehnsucht u. s. f. in der Melodie wiederklingen, so hat die wirkliche konkrete Seele in der ernsten Wirklichkeit dergleichen Stimmungen nur innerhalb eines wirklichen Inhalts, unter bestimmten Umständen, in besonderen Situationen, Begebnissen, Handlungen u. s. f. Wenn uns der Gesang die Empfindung z. B. der Trauer, der Klage über einen Verlust erweckt, so fragt es sich deshalb sogleich: was ist verloren gegangen? Ist es das Leben mit dem Reichthum seiner Interessen, ist es Jugend, Glück, Gattin, Geliebte, sind es Kinder, Eltern, Freunde? u. s. f. Dadurch erhält die Musik die fernere Aufgabe, in Betreff auf den bestimmten Inhalt und die *besonderen* Verhältnisse und Situationen, in welche das Gemüth sich eingelebt hat, und in denen es nun sein inneres Leben zu Tönen erklingen macht, dem Ausdruck selber die *gleiche Besonderung* zu geben. Denn die Musik hat es nicht mit dem Innern als solchen, sondern mit dem erfüllten Innern zu thun, dessen bestimmter Inhalt mit der Bestimmtheit der Empfindung auf's engste verbunden ist, so daß nun nach Maaßgabe des verschiedenen Gehalts auch wesentlich eine Unterschiedenheit des Ausdruck wird hervortreten müssen. Ebenso geht das Gemüth, je mehr es sich mit seiner ganzen Macht auf irgend eine Besonderheit wirft, um so mehr zur steigenden Bewegung der Affekte und, jenem seligen Genuß der Seele in sich selbst gegenüber, zu Kämpfen und Zerrissenheit, zu Konflikten der Leidenschaften gegeneinander, und überhaupt zu einer Tiefe der Besonderung heraus, für welche der bisher betrachtete Ausdruck nicht mehr entsprechend ist. Das Nähere des Inhalts ist nun eben das, was der *Text* angiebt. Bei dem eigentlich Melodischen, das sich auf dieß Bestimmte weniger einläßt, bleiben die specielleren Bezüge des Textes mehr nur nebensächlich. Ein Lied z. B., obschon es als Gedicht und

Text in sich selbst ein Ganzes von mannigfach nüancirten Stimmungen, Anschauungen und Vorstellungen enthalten kann, hat dennoch meist den Grundklang ein und derselben sich durch Alles fortziehenden Empfindung, und schlägt dadurch vornehmlich einen Gemüthston an. Diesen zu fassen und in Tönen wiederzugeben, macht die Hauptwirksamkeit solcher Liedermelodie aus. Sie kann deshalb auch das ganze Gedicht hindurch für alle Verse, wenn diese auch in ihrem Inhalt vielfach modificirt sind, dieselbe bleiben, und dadurch diese Wiederkehr gerade, statt dem Eindruck Schaden zu thun, die Eindringlichkeit erhöhen. Es geht damit, wie in einer Landschaft, wo auch die verschiedenartigsten Gegenstände uns vor Augen gestellt sind, und doch nur ein und dieselbe Grundstimmung und Situation der Natur das Ganze belebt. Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verse passen und für andere nicht, muß auch im Liede herrschen, weil hier der bestimmte Sinn der Worte nicht das Ueberwiegende seyn darf, sondern die Melodie einfach für sich über der Verschiedenartigkeit schwebt. Bei vielen Kompositionen dagegen, welche bei jedem neuen Verse mit einer neuen Melodie anheben, die oft in Takt, Rhythmus und selbst in Tonart von der vorhergehenden verschieden ist, sieht man gar nicht ein, warum, wären solche wesentliche Abänderungen wirklich nothwendig, nicht auch das Gedicht selbst in Metrum, Rhythmus, Reimverschlingung u. s. f. bei jedem Verse wechseln müßte.

aa) Was sich nun aber für das Lied, das ein echt melodischer Gesang der Seele ist, als passend erweist, reicht nicht für jede Art des musikalischen Ausdruckes hin. Wir haben deshalb dem Melodischen als solchen gegenüber noch eine zweite Seite herauszuheben, die von gleicher Wichtigkeit ist und den Gesang erst eigentlich zur begleitenden Musik macht. Dieß findet in derjenigen Ausdrucksweise statt, welche im Recitativ vorherrscht. Hier nämlich ist es keine in sich abgeschlossene Melodie, welche gleichsam nur den Grundton eines Inhalts auf-

Gefahr, sich nicht nur von der näheren Bezeichnung des im Text ausgesprochenen Inhalts zu entfernen, sondern auch überhaupt leer und trivial zu werden. Sollen nun Schmerz, Freude, Sehnsucht u. s. f. in der Melodie wiederklingen, so hat die wirkliche konkrete Seele in der ernsten Wirklichkeit dergleichen Stimmungen nur innerhalb eines wirklichen Inhalts, unter bestimmten Umständen, in besonderen Situationen, Begebnissen, Handlungen u. s. f. Wenn uns der Gesang die Empfindung z. B. der Trauer, der Klage über einen Verlust erweckt, so fragt es sich deshalb sogleich: was ist verloren gegangen? Ist es das Leben mit dem Reichthum seiner Interessen, ist es Jugend, Glück, Gattin, Geliebte, sind es Kinder, Eltern, Freunde? u. s. f. Dadurch erhält die Musik die fernere Aufgabe, in Betreff auf den bestimmten Inhalt und die *besonderen* Verhältnisse und Situationen, in welche das Gemüth sich eingelebt hat, und in denen es nun sein inneres Leben zu Tönen erklingen macht, dem Ausdruck selber die *gleiche Besonderung* zu geben. Denn die Musik hat es nicht mit dem Innern als solchen, sondern mit dem erfüllten Innern zu thun, dessen bestimmter Inhalt mit der Bestimmtheit der Empfindung auf's engste verbunden ist, so daß nun nach Maaßgabe des verschiedenen Gehalts auch wesentlich eine Unterschiedenheit des Ausdruck wird hervortreten müssen. Ebenso geht das Gemüth, je mehr es sich mit seiner ganzen Macht auf irgend eine Besonderheit wirft, um so mehr zur steigenden Bewegung der Affekte und, jenem seligen Genuß der Seele in sich selbst gegenüber, zu Kämpfen und Zerrissenheit, zu Konflikten der Leidenschaften gegeneinander, und überhaupt zu einer Tiefe der Besonderung heraus, für welche der bisher betrachtete Ausdruck nicht mehr entsprechend ist. Das Nähere des Inhalts ist nun eben das, was der *Text* angiebt. Bei dem eigentlich Melodischen, das sich auf dieß Bestimmte weniger einläßt, bleiben die specielleren Bezüge des Textes mehr nur nebensächlich. Ein Lied z. B., obschon es als Gedicht und

Text in sich selbst ein Ganzes von mannigfach nüancirten Stimmungen, Anschauungen und Vorstellungen enthalten kann, hat dennoch meist den Grundklang ein und derselben sich durch Alles fortziehenden Empfindung, und schlägt dadurch vornehmlich einen Gemüthston an. Diesen zu fassen und in Tönen wiederzugeben, macht die Hauptwirksamkeit solcher Liedermelodie aus. Sie kann deshalb auch das ganze Gedicht hindurch für alle Verse, wenn diese auch in ihrem Inhalt vielfach modificirt sind, dieselbe bleiben, und dadurch diese Wiederkehr gerade, statt dem Eindruck Schaden zu thun, die Eindringlichkeit erhöhen. Es geht damit, wie in einer Landschaft, wo auch die verschiedenartigsten Gegenstände uns vor Augen gestellt sind, und doch nur ein und dieselbe Grundstimmung und Situation der Natur das Ganze belebt. Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verse passen und für andere nicht, muß auch im Liede herrschen, weil hier der bestimmte Sinn der Worte nicht das Ueberwiegende seyn darf, sondern die Melodie einfach für sich über der Verschiedenartigkeit schwebt. Bei vielen Kompositionen dagegen, welche bei jedem neuen Verse mit einer neuen Melodie anheben, die oft in Takt, Rhythmus und selbst in Tonart von der vorhergehenden verschieden ist, sieht man gar nicht ein, warum, wären solche wesentliche Abänderungen wirklich nothwendig, nicht auch das Gedicht selbst in Metrum, Rhythmus, Reimverschlingung u. s. f. bei jedem Verse wechseln müßte.

aa) Was sich nun aber für das Lied, das ein echt melodischer Gesang der Seele ist, als passend erweist, reicht nicht für jede Art des musikalischen Ausdruckes hin. Wir haben deshalb dem Melodischen als solchen gegenüber noch eine zweite Seite herauszuheben, die von gleicher Wichtigkeit ist und den Gesang erst eigentlich zur begleitenden Musik macht. Dieß findet in derjenigen Ausdrucksweise statt, welche im Recitativ vorherrscht. Hier nämlich ist es keine in sich abgeschlossene Melodie, welche gleichsam nur den Grundton eines Inhalts auf-

faßt, in dessen Ausbildung die Seele als mit sich einige Subjektivität sich selber vernimmt, sondern der Inhalt der Worte prägt sich seiner ganzen Besonderheit nach den Tönen ein, und bestimmt den Verlauf sowie den Werth derselben in Rücksicht auf bezeichnende Höhe oder Tiefe, Heraushebung oder Senkung. Hierdurch wird die Musik im Unterschiede des melodischen Ausdrucks zu einer tönenden Deklamation, welche sich dem Gange der Worte, sowohl in Ansehung des Sinns als auch der syntaktischen Zusammenstellung, genau anschließt, und in sofern sie nur die Seite der erhöhteren Empfindung als neues Element hinzu bringt, zwischen dem Melodischen als solchen und der poetischen Rede steht. Dieser Stellung gemäß tritt deshalb eine freiere Accentuirung ein, welche sich streng an den bestimmten Sinn der einzelnen Worte hält, der Text selbst bedarf keines festbestimmenden Metrums, und der musikalische Vortrag braucht sich nicht wie das Melodische in gleichartiger Folge eng an Takt und Rhythmus zu binden, sondern kann diese Seite, in Betreff auf Forteilen und Zurückhalten, Verweilen bei bestimmten Tönen und schnelles Ueberfliegen anderer, der ganz vom Inhalte der Worte ergriffenen Empfindung frei anheimstellen. Ebenso ist die Modulation nicht so abgeschlossen als im Melodischen; Beginn, Fortschreiten, Einhalten, Abbrechen, Wiederanfangen, Aufhören, alles dieß ist nach Bedürfniß des auszudrückenden Textes einer unbeschränkteren Freiheit übergeben; unvermuthete Accente, weniger vermittelte Uebergänge, plötzlicher Wechsel und Abschlüsse sind erlaubt, und im Unterschiede hinströmender Melodieen stört auch die fragmentarisch abgebrochene, leidenschaftlich zerrissene Aeußerungsweise, wenn es der Inhalt erfordert, nicht.

ββ) In dieser Beziehung zeigt sich der recitativisch-deklamatorische Ausdruck gleich geschickt für die stille Betrachtung und den ruhigen Bericht von Ereignissen, als auch für die empfindungsreiche Gemüthsschilderung, welche das Innere mitten in eine Situation hineingerissen zeigt, und das Herz für alles,

was sich in derselben bewegt, in lebendigen Seelentönen zur Mitempfindung weckt. Seine hauptsächliche Anwendung erhält das Recitativ deshalb einerseits im Oratorium, Theils als erzählendes Recitiren, Theils als lebendigeres Hineinführen in ein augenblickliches Geschehen, andererseits im dramatischen Gesang, wo demselben alle Nüancen einer flüchtigen Mittheilung, sowie jede Art der Leidenschaft zusteht, mag sie sich in scharfem Wechsel, kurz, zerstückt, in aphoristischem Ungestüm äußern, mit raschen Blitzen und Gegenblitzen des Ausdrucks dialogisch einschlagen, oder auch zusammenhängender hinfluthen. Außerdem kann in beiden Gebieten, dem epischen und dramatischen, auch noch die Instrumentalmusik hinzukommen, um entweder ganz einfach die Haltpunkte für die Harmonieen anzugeben, oder den Gesang auch mit Zwischensätzen zu unterbrechen, die in ähnlicher Charakteristik andere Seiten und Fortbewegungen der Situation musikalisch ausmalen.

γγ) Was jedoch dieser recitativischen Art der Deklamation abgeht, ist eben der Vorzug, den das Melodische als solches hat, die bestimmte Gliederung und Abrundung, der Ausdruck jener Seeleninnigkeit und Einheit, welche sich zwar in einen besonderen Inhalt hineinlegt, doch in ihm gerade die Einigkeit mit sich kund giebt, indem sie sich nicht durch die einzelnen Seiten zerstreuen, hin- und herreißen und zersplittern läßt, sondern auch in ihnen noch die subjektive Zusammenfassung geltend macht. Die Musik kann sich daher auch in Betreff solcher bestimmteren Charakteristik ihres durch den Text gegebenen Inhalts weder mit der recitativischen Deklamation begnügen, noch überhaupt bei dem bloßen Unterschiede des Melodischen, das relativ über den Besonderheiten und Einzelheiten der Worte schwebt, und des Recitativischen, das sich denselben auf's engste anzuschließen bemüht ist, stehen bleiben. Im Gegentheil muß sie eine Vermittelung dieser Elemente zu erlangen suchen. Wir können diese neue Einigung mit dem

vergleichen, was wir früher bereits in Bezug auf den Unterschied der Harmonie und Melodie eintreten sahen. Die Melodie nahm das Harmonische als ihre nicht nur allgemeine, sondern ebenso in sich bestimmte und besonderte Grundlage in sich hinein, und statt dadurch die Freiheit ihrer Bewegung zu verlieren, gewann sie für dieselbe erst die ähnliche Kraft und Bestimmtheit, welche der menschliche Organismus durch die feste Knochenstruktur erhält, die nur unangemessene Stellungen und Bewegungen verhindert, den gemäßen dagegen Halt und Sicherheit giebt. Dieß führt uns auf einen letzten Gesichtspunkt für die Betrachtung der begleitenden Musik.

γ) Die dritte Ausdrucksweise nämlich besteht darin, daß der melodische Gesang, der einen Text begleitet, sich auch gegen die besondere Charakteristik hinwendet, und daher das im Recitativ vorwaltende Princip nicht bloß gleichgültig sich gegenüber bestehen läßt, sondern es zu dem seinigen macht, um sich selber die fehlende Bestimmtheit, der charakterisirenden Deklamation aber die organische Gliederung und einheitsvolle Abgeschlossenheit angedeihen zu lassen. Denn schon das Melodische, wie wir es oben betrachtet haben, konnte nicht schlechthin leer und unbestimmt bleiben. Wenn ich daher hauptsächlich nur den Punkt davon heraushob, daß es hier in allem und jedem Gehalt die mit sich und ihrer Innigkeit beschäftigte und in dieser Einheit mit sich beseligte Gemüthsstimmung sey, welche sich ausdrücke, und dem Melodischen als solchen entspreche, indem dasselbe, musikalisch genommen, die gleiche Einheit und abgerundete Rückkehr in sich sey, so geschah dieß nur, weil dieser Punkt den specifischen Charakter des rein Melodischen im Unterschiede der recitativischen Deklamation betrifft. Die weitere Aufgabe nun aber des Melodischen ist dahin festzustellen, daß die Melodie, was zunächst außerhalb ihrer sich bewegen zu müssen scheint, auch zu ihrem Eigenthum werden läßt, und durch diese Erfüllung, in sofern sie nun ebenso deklamatorisch als melodisch ist, erst zu einem wahrhaft konkreten Aus-

drucke gelangt. Auf der anderen Seite steht dadurch auch das Deklamatorische nicht mehr für sich vereinzelt da, sondern ergänzt durch das Hineingenommenseyn in den melodischen Ausdruck ebensosehr seine eigene Einseitigkeit. Dieß macht die Nothwendigkeit für diese konkrete Einheit aus.

Um jetzt an das Nähere heranzugehn, haben wir hier folgende Seiten zu sondern.

Erstens müssen wir auf die Beschaffenheit des Textes, der sich zur Komposition eignet, einen Blick werfen, da sich der bestimmte Inhalt der Worte jetzt für die Musik und deren Ausdruck als von wesentlicher Wichtigkeit erwiesen hat.

Zweitens ist in Rücksicht auf die Komposition selbst ein neues Element, die charakterisirende Deklamation, herzugetreten, welches wir deshalb in seinem Verhältniß zu dem Principe betrachten müssen, das wir zunächst im Melodischen fanden.

Drittens wollen wir uns nach den Gattungen umsehen, innerhalb welcher diese Art musikalischer Ausdrucksweise ihre vornehmlichste Stelle findet.

aa) Die Musik begleitet auf der Stufe, die uns gegenwärtig beschäftigt, den Inhalt nicht nur im Allgemeinen, sondern hat, wie wir sahen, auch auf eine nähere Charakteristik desselben einzugehn. Es ist deshalb ein schädliches Vorurtheil, zu meinen, die Beschaffenheit des Textes sey für die Komposition eine gleichgültige Sache. Den großartigen Musikwerken liegt im Gegentheil ein vortrefflicher Text zu Grunde, den sich die Komponisten mit wahrhaftem Ernst ausgewählt oder selber gebildet haben. Denn keinem Künstler darf der Stoff, den er behandelt, gleichgültig bleiben, und dem Musiker um so weniger, jemehr ihm die Poesie die nähere epische, lyrische, dramatische Form des Inhalts schon im voraus bearbeitet und feststellt.

Die Hauptforderung nun, welche in Bezug auf einen guten Text zu machen ist, besteht darin, daß der Inhalt in sich selbst wahrhafte Gediegenheit habe. Mit in sich selbst Plattem,

Fessel erscheint, emancipiren und sich dem Charakter der selbstständigen Musik durchaus nähern wollen. Die Kunst besteht im Gegentheil darin, sich von dem Sinn der ausgesprochenen Worte, der Situation, Handlung u. s. f. zu erfüllen, und aus dieser innern Beseelung heraus sodann einen seelenvollen Ausdruck zu finden und musikalisch auszubilden. So haben es alle großen Komponisten gemacht. Sie geben nichts den Worten Fremdes, aber sie lassen ebensowenig den freien Erguß der Töne, den ungestörten Gang und Verlauf der Komposition, die dadurch ihrer selbst und nicht bloß der Worte wegen da ist, vermissen.

Innerhalb dieser echten Freiheit lassen sich näher drei verschiedene Arten des Ausdrucks unterscheiden.

a) Den Beginn will ich mit dem machen, was man als das eigentlich Melodische im Ausdruck bezeichnen kann. Hier ist es die Empfindung, die tönende Seele, die für sich selbst werden und in ihrer Aeußerung sich genießen soll.

aa) Die menschliche Brust, die Stimmung des Gemüths macht überhaupt die Sphäre aus, in welcher sich der Komponist zu bewegen hat, und die Melodie, dieß reine Ertönen des Innern, ist die eigenste Seele der Musik. Denn wahrhaft seelenvollen Ausdruck erhält der Ton erst dadurch, daß eine Empfindung in ihn hineingelegt wird und aus ihm herausklingt. In dieser Rücksicht ist schon der Naturschrei des Gefühls, der Schrei des Entsetzens z. B., das Schluchzen des Schmerzes, das Aufjauchzen und Trillern übermüthiger Lust und Fröhlichkeit u. s. f. höchst ausdrucksvoll, und ich habe deshalb auch oben schon die Aeußerungsweise als den Ausgangspunkt für die Musik bezeichnet, zugleich aber hinzugefügt, daß sie bei der Natürlichkeit als solcher nicht dürfe stehen bleiben. Hierin besonders unterscheiden sich wieder Musik und Malerei. Die Malerei kann oft die schönste und kunstgemäße Wirkung hervorbringen, wenn sie sich ganz in die wirkliche Gestalt, die Färbung und den Seelenausdruck eines vorhandenen Menschen in einer bestimmten Situation

und Umgebung hineinlebt, und was sie so ganz durchdrungen und in sich aufgenommen hat, nun auch ganz in dieser Lebendigkeit wiedergiebt. Hier ist die Naturtreue, wenn sie mit der Kunstwahrheit zusammentrifft, vollständig an ihrer Stelle. Die Musik dagegen muß den Ausdruck der Empfindungen nicht als Naturausbruch der Leidenschaft wiederholen, sondern das zu bestimmten Tonverhältnissen ausgebildete Klingen empfindungsreich beseelen, und in sofern den Ausdruck in ein erst durch die Kunst und für sie allein gemachtes Element hineinheben, in welchem der einfache Schrei sich zu einer Folge von Tönen, zu einer Bewegung auseinanderlegt, deren Wechsel und Lauf durch Harmonie gehalten und melodisch abgerundet wird.

$\beta\beta$) Dieß Melodische nun erhält eine nähere Bedeutung und Bestimmung in Bezug auf das Ganze des menschlichen Geistes. Die schöne Kunst der Skulptur und Malerei bringt das geistig Innere hinaus zur äußeren Objektivität, und befreit den Geist wieder aus dieser Aeußerlichkeit des Anschauens dadurch, daß er einerseits sich selbst, Inneres, geistige Produktion darin wiederfindet, während andererseits der subjektiven Besonderheit, dem willkürlichen Vorstellen, Meinen und Reflektiren nichts gelassen wird, indem der Inhalt in seiner ganz bestimmten Individualität hinausgestellt ist. Die Musik hingegen hat, wie wir mehrfach sahen, für solche Objektivität nur das Element des Subjektiven selber, durch welches das Innere deshalb nur mit sich zusammengeht, und in seiner Aeußerung, in der die Empfindung sich aussingt, zu sich zurückkehrt. Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt, und sich in ihrem sich Vernehmen befriedigt fühlt. Als schöne Kunst nun aber erhält sie von Seiten des Geistes her sogleich die Aufforderung, wie die Affekte selbst, so auch deren Ausdruck zu zügeln, um nicht zum bacchantischen Toben und wirbelnden Tumult der Leidenschaften fortgerissen zu werden, oder im Zwiespalt der Verzweiflung stehn zu bleiben, sondern

Theils die entsprechenden substantiellen Stadien in der Empfindung und dem Bewußtseyn der gläubigen Gemeinde in größter Einfachheit und Kürze hinstellen, und dem Musiker die größte Breite der Ausarbeitung gönnen. Auch das große Requiem, Zusammenstellungen aus Psalmen u. s. f. sind von gleicher Brauchbarkeit. In ähnlicher Weise hat sich Händel seine Texte zum Theil selber aus religiösen Dogmen, und vor allem aus Bibelstellen, Situationen, die einen symbolischen Bezug gestatten u. s. f., zu einem geschlossenen Ganzen zusammengestellt. — Was die Lyrik angeht, so sind gefühlvolle kleinere Gedichte, besonders die einfachen, wortarmen, empfindungstiefen, die irgend eine Stimmung und Herzenssituation gedrungen und seelenvoll aussprechen, oder auch leichtere, lustige, besonders zur Komposition geeignet. Solche Gedichte fehlen fast keiner Nation. Für das dramatische Feld will ich nur Metastasio nennen, ferner Marmontel, diesen empfindungsreichen, feingebildeten, liebenswürdigen Franzosen, der dem Piccini Unterricht im Französischen gab, und im Dramatischen mit der Geschicklichkeit für die Entwickelung und das Interessante der Handlung, Anmuth und Heiterkeit zu verbinden verstand. Vor allem aber sind die Texte der berühmteren gluckischen Opern hervorzuheben, welche sich in einfachen Motiven bewegen, und im Kreise des gediegensten Inhalts für die Empfindung halten, die Liebe der Mutter, Gattin, des Bruders, der Schwester, Freundschaft, Ehre u. s. f. schildern, und diese einfachen Motive und substantiellen Kollisionen sich ruhig entwickeln lassen. Dadurch bleibt die Leidenschaft durchaus rein, groß, edel und von plastischer Einfachheit.

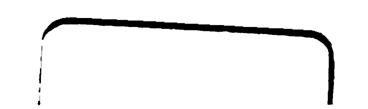
ββ) Solch einem Inhalt nun hat sich die ebenso in ihrem Ausdruck charakteristische, als melodische Musik gemäß zu machen. Damit dieß möglich werde, muß nicht nur der Text den Ernst des Herzens, die Komik und tragische Größe der Leidenschaften, die Tiefen der religiösen Vorstellung und Empfindung, die Mächte und Schicksale der menschlichen Brust enthalten,

sondern auch der Komponist muß seinerseits mit ganzem Gemüthe dabei seyn, und diesen Gehalt mit vollem Herzen durchempfunden und durchgelebt haben.

Ebenso wichtig ist ferner das Verhältniß, in welches hier das Charakteristische auf der einen und das Melodische auf der andern Seite treten müssen. Die Hauptforderung scheint mir in dieser Beziehung die zu seyn, daß dem Melodischen, als der zusammenfassenden Einheit immer der Sieg zugetheilt werde, und nicht der Zerspaltung in einzeln auseinander gestreute charakteristische Züge. So sucht z. B. die heutige dramatische Musik oft ihren Effekt in gewaltsamen Kontrasten, indem sie entgegengesetzte Leidenschaften kunstvoller Weise kämpfend in ein und denselben Gang der Musik zusammenzwingt. Sie drückt so z. B. Fröhlichkeit, Hochzeit, Festgepränge aus und preßt da hinein ebenso Haß, Rache, Feindschaft, so daß zwischen Lust, Freude, Tanzmusik zugleich heftiger Zank und die widrigste Entzweiung tobt. Solche Kontraste der Zerrissenheit, die uns einheitslos von einer Seite zur anderen herüberstoßen, sind um so mehr gegen die Harmonie der Schönheit, in je schärferer Charakteristik sie unmittelbar Entgegengesetztes verbinden, wo dann von Genuß und Rückkehr des Innern zu sich in der Melodie nicht mehr die Rede seyn kann. Ueberhaupt führt die Einigung des Melodischen und Charakteristischen die Gefahr mit sich, nach der Seite der bestimmteren Schilderung leicht über die zart gezogenen Gränzen des musikalisch Schönen herauszuschreiten, besonders wenn es darauf ankommt, Gewalt, Selbstsucht, Bosheit, Heftigkeit und sonstige Extreme einseitiger Leidenschaften auszudrücken. Sobald sich hier die Musik auf die Abstraktion charakteristischer Bestimmtheit einläßt, wird sie unvermeidlich fast zu dem Abwege geführt, in's Scharfe, Harte, durchaus Unmelodische und Unmusikalische zu gerathen und selbst das Disharmonische zu mißbrauchen.

Das Aehnliche findet in Ansehung der besonderen charak-

Gefahr, sich nicht nur von der näheren Bezeichnung des im Text ausgesprochenen Inhalts zu entfernen, sondern auch überhaupt leer und trivial zu werden. Sollen nun Schmerz, Freude, Sehnsucht u. s. f. in der Melodie wiederklingen, so hat die wirkliche konkrete Seele in der ernsten Wirklichkeit dergleichen Stimmungen nur innerhalb eines wirklichen Inhalts, unter bestimmten Umständen, in besonderen Situationen, Begebnissen, Handlungen u. s. f. Wenn uns der Gesang die Empfindung z. B. der Trauer, der Klage über einen Verlust erweckt, so fragt es sich deshalb sogleich: was ist verloren gegangen? Ist es das Leben mit dem Reichthum seiner Interessen, ist es Jugend, Glück, Gattin, Geliebte, sind es Kinder, Eltern, Freunde? u. s. f. Dadurch erhält die Musik die fernere Aufgabe, in Betreff auf den bestimmten Inhalt und die besonderen Verhältnisse und Situationen, in welche das Gemüth sich eingelebt hat, und in denen es nun sein inneres Leben zu Tönen erklingen macht, dem Ausdruck selber die gleiche Besonderung zu geben. Denn die Musik hat es nicht mit dem Innern als solchen, sondern mit dem erfüllten Innern zu thun, dessen bestimmter Inhalt mit der Bestimmtheit der Empfindung auf's engste verbunden ist, so daß nun nach Maaßgabe des verschiedenen Gehalts auch wesentlich eine Unterschiedenheit des Ausdruck wird hervortreten müssen. Ebenso geht das Gemüth, je mehr es sich mit seiner ganzen Macht auf irgend eine Besonderheit wirft, um so mehr zur steigenden Bewegung der Affekte und, jenem seligen Genuß der Seele in sich selbst gegenüber, zu Kämpfen und Zerrissenheit, zu Konflikten der Leidenschaften gegeneinander, und überhaupt zu einer Tiefe der Besonderung heraus, für welche der bisher betrachtete Ausdruck nicht mehr entsprechend ist. Das Nähere des Inhalts ist nun eben das, was der Text angiebt. Bei dem eigentlich Melodischen, das sich auf dieß Bestimmte weniger einläßt, bleiben die specielleren Bezüge des Textes mehr nur nebensächlich. Ein Lied z. B., obschon es als Gedicht und



Text in sich selbst ein Ganzes von mannigfach nüancirten Stimmungen, Anschauungen und Vorstellungen enthalten kann, hat dennoch meist den Grundklang ein und derselben sich durch Alles fortziehenden Empfindung, und schlägt dadurch vornehmlich einen Gemüthston an. Diesen zu fassen und in Tönen wiederzugeben, macht die Hauptwirksamkeit solcher Liedermelodie aus. Sie kann deshalb auch das ganze Gedicht hindurch für alle Verse, wenn diese auch in ihrem Inhalt vielfach modificirt sind, dieselbe bleiben, und dadurch diese Wiederkehr gerade, statt dem Eindruck Schaden zu thun, die Eindringlichkeit erhöhen. Es geht damit, wie in einer Landschaft, wo auch die verschiedenartigsten Gegenstände uns vor Augen gestellt sind, und doch nur ein und dieselbe Grundstimmung und Situation der Natur das Ganze belebt. Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verse passen und für andere nicht, muß auch im Liede herrschen, weil hier der bestimmte Sinn der Worte nicht das Ueberwiegende seyn darf, sondern die Melodie einfach für sich über der Verschiedenartigkeit schwebt. Bei vielen Kompositionen dagegen, welche bei jedem neuen Verse mit einer neuen Melodie anheben, die oft in Takt, Rhythmus und selbst in Tonart von der vorhergehenden verschieden ist, sieht man gar nicht ein, warum, wären solche wesentliche Abänderungen wirklich nothwendig, nicht auch das Gedicht selbst in Metrum, Rhythmus, Reimverschlingung u. s. f. bei jedem Verse wechseln müßte.

aa) Was sich nun aber für das Lied, das ein echt melodischer Gesang der Seele ist, als passend erweist, reicht nicht für jede Art des musikalischen Ausdruckes hin. Wir haben deshalb dem Melodischen als solchen gegenüber noch eine zweite Seite herauszuheben, die von gleicher Wichtigkeit ist und den Gesang erst eigentlich zur begleitenden Musik macht. Dieß findet in derjenigen Ausdrucksweise statt, welche im Recitativ vorherrscht. Hier nämlich ist es keine in sich abgeschlossene Melodie, welche gleichsam nur den Grundton eines Inhalts auf-

faßt, in dessen Ausbildung die Seele als mit sich einige Subjektivität sich selber vernimmt, sondern der Inhalt der Worte prägt sich seiner ganzen Besonderheit nach den Tönen ein, und bestimmt den Verlauf sowie den Werth derselben in Rücksicht auf bezeichnende Höhe oder Tiefe, Heraushebung oder Senkung. Hierdurch wird die Musik im Unterschiede des melodischen Ausdrucks zu einer tönenden Deklamation, welche sich dem Gange der Worte, sowohl in Ansehung des Sinns als auch der syntaktischen Zusammenstellung, genau anschließt, und in sofern sie nur die Seite der erhöhteren Empfindung als neues Element hinzu bringt, zwischen dem Melodischen als solchen und der poetischen Rede steht. Dieser Stellung gemäß tritt deshalb eine freiere Accentuirung ein, welche sich streng an den bestimmten Sinn der einzelnen Worte hält, der Text selbst bedarf keines festbestimmenden Metrums, und der musikalische Vortrag braucht sich nicht wie das Melodische in gleichartiger Folge eng an Takt und Rhythmus zu binden, sondern kann diese Seite, in Betreff auf Forteilen und Zurückhalten, Verweilen bei bestimmten Tönen und schnelles Ueberfliegen anderer, der ganz vom Inhalte der Worte ergriffenen Empfindung frei anheimstellen. Ebenso ist die Modulation nicht so abgeschlossen als im Melodischen; Beginn, Fortschreiten, Einhalten, Abbrechen, Wiederanfangen, Aufhören, alles dieß ist nach Bedürfniß des auszudrückenden Textes einer unbeschränkteren Freiheit übergeben; unvermuthete Accente, weniger vermittelte Uebergänge, plötzlicher Wechsel und Abschlüsse sind erlaubt, und im Unterschiede hinströmender Melodieen stört auch die fragmentarisch abgebrochene, leidenschaftlich zerrissene Aeußerungsweise, wenn es der Inhalt erfordert, nicht.

ββ) In dieser Beziehung zeigt sich der recitativisch-deklamatorische Ausdruck gleich geschickt für die stille Betrachtung und den ruhigen Bericht von Ereignissen, als auch für die empfindungsreiche Gemüthsschilderung, welche das Innere mitten in eine Situation hineingerissen zeigt, und das Herz für alles,

was sich in derselben bewegt, in lebendigen Seelentönen zur Mitempfindung weckt. Seine hauptsächliche Anwendung erhält das Recitativ deshalb einerseits im Oratorium, Theils als erzählendes Recitiren, Theils als lebendigeres Hineinführen in ein augenblickliches Geschehen, andererseits im dramatischen Gesang, wo demselben alle Nüancen einer flüchtigen Mittheilung, sowie jede Art der Leidenschaft zusteht, mag sie sich in scharfem Wechsel, kurz, zerstückt, in aphoristischem Ungestüm äußern, mit raschen Blitzen und Gegenblitzen des Ausdrucks dialogisch einschlagen, oder auch zusammenhängender hinfluthen. Außerdem kann in beiden Gebieten, dem epischen und dramatischen, auch noch die Instrumentalmusik hinzukommen, um entweder ganz einfach die Haltpunkte für die Harmonieen anzugeben, oder den Gesang auch mit Zwischensätzen zu unterbrechen, die in ähnlicher Charakteristik andere Seiten und Fortbewegungen der Situation musikalisch ausmalen.

γγ) Was jedoch dieser recitativischen Art der Deklamation abgeht, ist eben der Vorzug, den das Melodische als solches hat, die bestimmte Gliederung und Abrundung, der Ausdruck jener Seeleninnigkeit und Einheit, welche sich zwar in einen besonderen Inhalt hineinlegt, doch in ihm gerade die Einigkeit mit sich kund giebt, indem sie sich nicht durch die einzelnen Seiten zerstreuen, hin- und herreißen und zersplittern läßt, sondern auch in ihnen noch die subjektive Zusammenfassung geltend macht. Die Musik kann sich daher auch in Betreff solcher bestimmteren Charakteristik ihres durch den Text gegebenen Inhalts weder mit der recitativischen Deklamation begnügen, noch überhaupt bei dem bloßen Unterschiede des Melodischen, das relativ über den Besonderheiten und Einzelheiten der Worte schwebt, und des Recitativischen, das sich denselben auf's engste anzuschließen bemüht ist, stehen bleiben. Im Gegentheil muß sie eine Vermittelung dieser Elemente zu erlangen suchen. Wir können diese neue Einigung mit dem

gen wird, soll einen heiteren parodirenden Anstrich haben, das Verständniß des Textes und seiner Scherzworte ist die Hauptsache, und wenn das Singen aufhört, kommt uns ein Lächeln darüber an, daß überhaupt sey gesungen worden.

b. Die selbstständige Musik.

Das Melodische konnten wir, als fertig in sich abgeschlossen und in sich selbst beruhend, der plastischen Skulptur vergleichen, während wir in der musikalischen Deklamation den Typus der näher in's Besondere hinein ausführenden Malerei wiedererkannten. Da sich nun in solcher bestimmteren Charakteristik eine Fülle von Zügen anseinanderlegt, welche der immer einfachere Gang der menschlichen Stimme nicht in ganzer Reichhaltigkeit entfalten kann, so tritt hier auch, je mehr die Musik sich zu vielseitiger Lebendigkeit herausbewegt, noch die Instrumentalbegleitung hinzu.

Als die andere Seite *zweitens* zur Melodie, welche einen Text begleitet, und zu dem charakterisirenden Ausdruck der Worte, haben wir das Freiwerden von einem für sich schon, außer den musikalischen Tönen, in Form von bestimmten Vorstellungen mitgetheilten Inhalte hinzustellen. Das Princip der Musik macht die subjektive Innerlichkeit aus. Das Innerste aber des konkreten Selbsts ist die Subjektivität als solche, durch keinen festen Gehalt bestimmt, und deshalb nicht genöthigt, sich hierhin oder dorthin zu bewegen, sondern in ungefesselter Freiheit nur auf sich selbst beruhend. Soll diese Subjektivität nun gleichfalls in der Musik zu ihrem vollen Rechte kommen, so muß sie sich von einem gegebenen Text losmachen und sich ihren Inhalt, den Gang und die Art des Ausdrucks, die Einheit und Entfaltung ihres Werkes, die Durchführung eines Hauptgedankens, und episodische Einschaltung und Verzweigung anderer u. s. f. rein aus sich selbst entnehmen, und sich dabei, in sofern hier die Bedeutung des Ganzen nicht durch

Worte ausgesprochen wird, auf die rein musikalischen Mittel einschränken. Dieß ist der Fall in der Sphäre, welche ich früher bereits als die selbstständige Musik bezeichnet habe. Die begleitende Musik hat das, was sie ausdrücken soll, außerhalb ihrer, und bezieht sich in sofern in ihrem Ausdruck auf etwas was nicht ihr, als Musik, sondern einer fremden Kunst, der Poesie, angehört. Will die Musik aber rein musikalisch seyn, so muß sie dieses ihr nicht eigenthümliche Element aus sich entfernen, und sich in ihrer nun erst vollständigen Freiheit von der Bestimmtheit des Wortes durchgängig lossagen. Dieß ist der Punkt, den wir jetzt näher zu besprechen haben.

Schon innerhalb der begleitenden Musik selbst sahen wir den Akt solcher Befreiung beginnen. Denn Theils zwar drängte das poetische Wort die Musik zurück und machte sie dienend, Theils aber schwebte die Musik in seliger Ruhe über der besonderen Bestimmtheit der Worte, oder riß sich überhaupt von der Bedeutung der ausgesprochenen Vorstellungen los, um sich nach eigenem Belieben heiter oder klagend hinzuwiegen. Die ähnliche Erscheinung finden wir nun auch bei den Zuhörern, dem Publikum, hauptsächlich in Rücksicht auf dramatische Musik wieder. Die Oper nämlich hat mehrfache Ingredienzen; landschaftliches oder sonstiges Lokal, Gang der Handlung, Vorfälle, Aufzüge, Kostüme u. s. f.; auf der anderen Seite steht die Leidenschaft und deren Ausdruck. So ist hier der Inhalt gedoppelt, die äußere Handlung und das innere Empfinden. Was nun die Handlung als solche anbetrifft, so ist sie, obschon sie das Zusammenhaltende aller einzelnen Theile ausmacht, doch als Gang der Handlung weniger musikalisch und wird zum großen Theil recitativisch bearbeitet. Der Zuhörer nun befreit sich leicht von diesem Inhalt, er schenkt besonders dem recitativischen Hin- und Wiederreden keine Aufmerksamkeit und hält sich bloß an das eigentlich Musikalische und Melodische. Dies ist hauptsächlich, wie ich schon früher sagte, bei den Italienern der Fall, deren

meiste neuere Opern denn auch von Hause aus den Zuschnitt haben, daß man, statt das musikalische Geschwätz oder die anderweitigen Trivialitäten mit anzuhören, lieber selber spricht, oder sich sonst vergnügt, und nur bei den eigentlichen Musikstücken, welche dann rein musikalisch genossen werden, wieder mit voller Lust aufmerkt. Hier sind also Komponist und Publikum auf dem Sprunge, sich vom Inhalte der Worte ganz loszulösen, und die Musik für sich als selbstständige Kunst zu behandeln und zu genießen.

α) Die eigentliche Sphäre dieser Unabhängigkeit kann aber nicht die begleitende Vokalmusik seyn, die an einen Text gebunden bleibt, sondern die Instrumentalmusik. Denn die Stimme ist, wie ich schon anführte, das eigene Ertönen der totalen Subjektivität, die auch zu Vorstellungen und Worten kommt, und nun in ihrer eigenen Stimme und dem Gesang das gemäße Organ findet, wenn sie die innere Welt ihrer Vorstellungen, als von der innerlichen Koncentration der Empfindung durchdrungen, äußern und vernehmen will. Für die Instrumente aber fällt dieser Grund eines begleitenden Textes fort, so daß hier die Herrschaft der sich auf ihren eigensten Kreis beschränkenden Musik anfangen darf.

β) Solche Musik einzelner Instrumente, oder des ganzen Orchesters geht in Quartetten, Quintetten, Sextetten, Symphonieen und dergleichen mehr, ohne Text und Menschenstimmen, nicht einem für sich klaren Verlauf von Vorstellungen nach, und ist ebendeswegen an das abstraktere Empfinden überhaupt gewiesen, das sich nur in allgemeiner Weise darin ausgedrückt finden kann. Die Hauptsache bleibt aber das rein musikalische Hin und Her, Auf und Ab der harmonischen und melodischen Bewegungen, das gehindertere, schwerere, tief eingreifende, einschneidende oder leichte, fließende Fortgehn, die Durcharbeitung einer Melodie nach allen Seiten der musikalischen Mittel, das kunstgemäße Zusammenstimmen der Instru-

mente in ihrem Zusammenklingen, ihrer Folge, ihrer Abwechselung, ihrem sich Suchen, Finden u. s. f. Deshalb ist es auf diesem Gebiete hauptsächlich, daß Dilettant und Kenner sich wesentlich zu unterscheiden anfangen. Der Laie liebt in der Musik vornehmlich den verständlichen Ausdruck von Empfindungen und Vorstellungen, das Stoffartige, den Inhalt, und wendet sich daher vorzugsweise der begleitenden Musik zu; der Kenner dagegen, dem die innern musikalischen Verhältnisse der Töne und Instrumente zugänglich sind, liebt die Instrumentalmusik in ihrem kunstgemäßen Gebrauch der Harmonieen und melodischen Verschlingungen und wechselnden Formen; er wird durch die Musik selbst ganz ausgefüllt und hat das nähere Interesse, das Gehörte mit den Regeln und Gesetzen, die ihm geläufig sind, zu vergleichen, um vollständig das Geleistete zu beurtheilen und zu genießen, obschon hier die neu erfindende Genialität des Künstlers auch den Kenner, der gerade diese oder jene Fortschreitungen, Uebergänge u. s. f. nicht gewohnt ist, häufig kann in Verlegenheit setzen. Solche vollständige Ausfüllung kommt dem bloßen Liebhaber selten zu Gute, und ihn wandelt nun sogleich die Begierde an, sich dieses scheinbar wesenlose Ergehen in Tönen auszufüllen, geistige Haltpunkte für den Fortgang, überhaupt für das, was ihm in die Seele hineinklingt, bestimmtere Vorstellungen und einen näheren Inhalt zu finden. In dieser Beziehung wird ihm die Musik symbolisch, doch er steht mit dem Versuch, die Bedeutung zu erhaschen, vor schnell vorüberrauschenden räthselhaften Aufgaben, die sich einer Entzifferung nicht jedesmal fügen, und überhaupt der verschiedenartigsten Deutung fähig sind.

Der Komponist seinerseits kann nun zwar selber in sein Werk eine bestimmte Bedeutung, einen Inhalt von Vorstellungen und Empfindungen und deren gegliederten geschlossenen Verlauf hineinlegen, umgekehrt aber kann es ihm auch, unbekümmert um solchen Gehalt, auf die rein musikalische Struktur

seiner Arbeit und auf das Geistreiche solcher Architektonik ankommen. Nach dieser Seite hin kann dann aber die musikalische Produktion leicht etwas sehr Gedanken- und Empfindungsloses werden, das keines auch sonst schon tiefen Bewußtseyns der Bildung und des Gemüths bedarf. Wir sehen dieser Stoffleerheit wegen die Gabe der Komposition sich nicht nur häufig bereits im zartesten Alter entwickeln, sondern talentreiche Komponisten bleiben oft auch ihr ganzes Leben lang die unbewußtesten, stoffärmsten Menschen. Das Tiefere ist daher darein zu setzen, daß der Komponist beiden Seiten, dem Ausdruck eines freilich unbestimmteren Inhalts und der musikalischen Struktur auch in der Instrumentalmusik die gleiche Aufmerksamkeit widmet, wobei es ihm dann wieder freisteht, bald dem Melodischen, bald der harmonischen Tiefe und Schwierigkeit, bald dem Charakteristischen den Vorzug zu geben, oder auch diese Elemente mit einander zu vermitteln.

γ) Als das allgemeine Princip dieser Stufe jedoch haben wir von Anfang an die Subjektivität in ihrem ungebundenen musikalischen Schaffen hingestellt. Diese Unabhängigkeit von einem für sich schon festgemachten Inhalt wird deshalb mehr oder weniger immer auch gegen die Willkür hinspielen, und derselben einen nicht streng abgränzbaren Spielraum gestatten müssen. Denn obschon auch diese Kompositionsweise ihre bestimmten Regeln und Formen hat, denen sich die bloße Laune zu unterwerfen genöthigt wird, so betreffen dergleichen Gesetze doch nur die allgemeineren Seiten, und für das Nähere ist ein unendlicher Kreis offen, in welchem die Subjektivität, wenn sie sich nur innerhalb der Gränzen hält, die in der Natur der Tonverhältnisse selbst liegen, im Uebrigen nach Belieben schalten und walten mag. Ja im Verfolg der Ausbildung auch dieser Gattungen macht sich zuletzt die subjektive Willkür mit ihren Einfällen, Kapricen, Unterbrechungen, geistreichen Neckereien, täuschenden Spannungen, überraschenden Wendungen,

Sprüngen und Blitzen, Wunderlichkeiten und ungehörten Effekten, dem festen Gang des melodischen Ausdrucks und dem Textinhalt der begleitenden Musik gegenüber, zum fessellosen Meister.

c. Die künstlerische Exekution.

In der Skulptur und Malerei haben wir das Kunstwerk als das objektiv für sich dastehende Resultat künstlerischer Thätigkeit vor uns, nicht aber diese Thätigkeit selbst als wirkliche lebendige Produktion. Zur Gegenwärtigkeit des musikalischen Kunstwerks hingegen gehört, wie wir sahen, der ausübende Künstler als handelnd, wie in der dramatischen Poesie der ganze Mensch in voller Lebendigkeit darstellend auftritt, und sich selbst zum beseelten Kunstwerke macht.

Wie wir nun die Musik sich nach zweien Seiten hinwenden sahen, in sofern sie weder einem bestimmten Inhalte adäquat zu werden unternahm, oder sich in freier Selbstständigkeit ihre eigene Bahn vorzeichnete, so können wir jetzt auch zwei verschiedene Hauptarten der ausübenden musikalischen Kunst unterscheiden. Die eine versenkt sich ganz in das gegebene Kunstwerk und will nichts Weiteres wiedergeben, als was das bereits vorhandene Werk enthält; die andere dagegen ist nicht nur reproduktiv, sondern schöpft Ausdruck, Vortrag, genug die eigentliche Beseelung nicht nur aus der vorliegenden Komposition, sondern vornehmlich aus eigenen Mitteln.

α) Das Epos, in welchem der Dichter eine objektive Welt von Ereignissen und Handlungsweisen vor uns entfalten will, läßt dem vortragenden Rhapsoden nichts übrig, als mit seiner individuellen Subjektivität ganz gegen die Thaten und Begebenheiten, von denen er Bericht erstattet, zurücktreten. Je weniger er sich vordrängt, desto besser; ja er kann ohne Schaden selbst eintönig und seelenlos seyn. Die Sache soll wirken, die dichterische Ausführung, die Erzählung, nicht das wirkliche Tönen, Sprechen und Erzählen. Hieraus können wir uns auch

für die erste Art des musikalischen Vortrags eine Regel abstrahiren. Ist nämlich die Komposition von gleichsam objektiver Gediegenheit, so daß der Komponist selbst nur die Sache, oder die von ihr ganz ausgefüllte Empfindung in Töne gesetzt hat, so wird auch die Reproduktion von so sachlicher Art seyn müssen. Der ausübende Künstler braucht nicht nur nichts von dem Seinigen hinzuzuthun, sondern er darf es sogar nicht, wenn nicht der Wirkung soll Abbruch geschehen. Er muß sich ganz dem Charakter des Werks unterwerfen, und nur ein gehorchendes Organ seyn wollen. In diesem Gehorsam jedoch muß er auf der anderen Seite, wie dieß häufig genug geschieht, nicht zum bloßen Handwerker herunter sinken, was nur den Drehorgelspielern erlaubt ist. Soll im Gegentheil noch von Kunst die Rede seyn, so hat der Künstler die Pflicht, statt den Eindruck eines musikalischen Automaten zu geben, der eine bloße Lektion hersagt und Vorgeschriebenes mechanisch wiederholt, das Werk im Sinne und Geist des Komponisten seelenvoll zu beleben. Die Virtuosität solcher Beseelung beschränkt sich jedoch darauf, die schweren Aufgaben der Komposition nach der technischen Seite hin richtig zu lösen, und dabei nicht nur jeden Anschein des Ringens mit einer mühsam überwundenen Schwierigkeit zu vermeiden, sondern sich in diesem Elemente mit vollständiger Freiheit zu bewegen, sowie in geistiger Rücksicht die Genialität nur darin bestehn kann, die geistige Höhe des Komponisten wirklich in der Reproduktion zu erreichen und in's Leben treten zu lassen.

β) Anders nun verhält es sich bei Kunstwerken, in welchen die subjektive Freiheit und Willkür schon von Seiten des Komponisten her überwiegt, und überhaupt eine durchgängige Gediegenheit in Ausdruck und sonstiger Behandlung des Melodischen, Harmonischen, Charakteristischen u. s. f. weniger zu suchen ist. Hier wird Theils die virtuoseste Bravour an ihrer rechten Stelle seyn, Theils begränzt sich die Genialität nicht auf eine

bloße Exekution des Gegebenen, sondern erweitert sich dazu, daß der Künstler selbst im Vortrage komponirt, Fehlendes ergänzt, Flacheres vertieft, das Seelenlosere beseelt, und in dieser Weise schlechthin selbstständig und producirend erscheint. So ist z. B. in der italienischen Oper dem Sänger immer vieles überlassen worden; besonders in Ausschmückungen hat er einen freieren Spielraum, und in sofern die Deklamation sich hier mehr von dem strengsten Anschließen an den besonderen Inhalt der Worte entfernt, wird auch dieses unabhängigere Exekutiren ein freier melodischer Strom der Seele, die sich für sich selber zu erklingen und auf ihren eigenen Schwingen zu erheben freut. Wenn man daher sagt, Rossini z. B. habe es den Sängern leicht gemacht, so ist dieß nur zum Theil richtig. Er macht es ihnen eben so schwer, da er sie vielfach an die Thätigkeit ihres selbstständigen musikalischen Genius verweis't. Ist dieser nun aber wirklich genialischer Art, so erhält das daraus entstehende Kunstwerk einen ganz eigenthümlichen Reiz. Man hat nämlich nicht nur ein Kunstwerk, sondern das wirkliche künstlerische Produciren selber gegenwärtig vor sich. In dieser vollständig lebendigen Gegenwart vergißt sich alles äußerlich Bedingende, Ort, Gelegenheit, die bestimmte Stelle in der gottesdienstlichen Handlung, der Inhalt und Sinn der dramatischen Situation, man braucht, man will keinen Text mehr, es bleibt nichts als der allgemeine Ton der Empfindung überhaupt übrig, in deren Elemente nun die auf sich beruhende Seele des Künstlers sich ihrem Ergusse hingiebt, ihre Genialität der Erfindung, ihre Innigkeit des Gemüths, ihre Meisterschaft der Ausübung beweist, und sogar, wenn es nur mit Geist, Geschick und Liebenswürdigkeit geschieht, die Melodie selbst durch Scherz, Kaprice und Künstlichkeit unterbrechen, und sich den Launen und Einflüsterungen des Augenblicks überlassen darf.

γ) Wunderbarer noch wird drittens solche Lebendigkeit, wenn das Organ nicht die menschliche Stimme, sondern irgend

eines der anderen Instrumente ist. Diese nämlich liegen mit ihrem Klang dem Ausdruck der Seele ferner, und bleiben überhaupt eine äußerliche Sache, ein todtes Ding, während die Musik innerliche Bewegung und Thätigkeit ist. Verschwindet nun die Aeußerlichkeit des Instrumentes durchaus, dringt die innere Musik ganz durch die äußere Realität hindurch, so erscheint in dieser Virtuosität das fremde Instrument als ein vollendet durchgebildetes eigenstes Organ der künstlerischen Seele. Noch aus meiner Jugend her entsinne ich mich z. B. eines Virtuosen auf der Guitarre, der sich für dieses geringe Instrument geschmackloser Weise große Schlachtmusiken komponirt hatte. Er war, glaub' ich, seines Handwerks ein Leineweber und, wenn man mit ihm sprach, ein stiller bewußtloser Mensch. Gerieth er aber in's Spielen, so vergaß man das Geschmacklose der Komposition, wie er sich selbst vergaß, und wundersame Wirkungen hervorbrachte, weil er in sein Instrument seine ganze Seele hineinlegte, die gleichsam keine höhere Exekution kannte, als die, in diesen Tönen sich erklingen zu lassen.

Solche Virtuosität beweist, wo sie zu ihrem Gipfelpunkte gelangt, nicht nur die erstaunenswürdige Herrschaft über das Aeußere, sondern kehrt nun auch die innere ungebundene Freiheit heraus, indem sie sich in scheinbar unausführbaren Schwierigkeiten spielend überbietet, zu Künstlichkeiten ausschweift, mit Unterbrechungen, Einfällen in witziger Laune überraschend scherzt, und in originellen Erfindungen selbst das Barocke genießbar macht. Denn ein dürftiger Kopf kann keine originelle Kunststücke hervorbringen, bei genialen Künstlern aber beweisen dieselben die unglaubliche Meisterschaft in ihrem und über ihr Instrument, dessen Beschränktheit die Virtuosität zu überwinden weiß, und hin und wieder zu dem verwegenen Beleg dieses Siegs ganz andere Klangarten fremder Instrumnte durchlaufen kann. In dieser Art der Ausübung genießen wir die höchste

Spitze musikalischer Lebendigkeit, das wundervolle Geheimniß, daß ein äußeres Werkzeug zum vollkommen beseelten Organ wird, und haben zugleich das innerliche Koncipiren wie die Ausführung der genialen Phantasie in augenblicklichster Durchdringung und verschwindenstem Leben blitzähnlich vor uns.

Dieß sind die wesentlichsten Seiten, die ich aus der Musik herausgehört und empfunden, und die allgemeinen Gesichtspunkte, die ich mir abstrahirt und zu unserer gegenwärtigen Betrachtung zusammengestellt habe.

Drittes Kapitel.

Die Poesie.

Einleitung.

1. Der Tempel der klassischen Architektur fordert einen Gott, der ihm inwohnt; die Skulptur stellt denselben in plastischer Schönheit hin, und giebt dem Material, das sie dazu verwendet, Formen, die nicht ihrer Natur nach dem Geistigen äußerlich bleiben, sondern die dem bestimmten Inhalte selbst immanente Gestalt sind. Die Leiblichkeit aber und Sinnlichkeit, sowie die ideale Allgemeinheit der Skulpturgestalt hat sich gegenüber Theils das subjektiv Innerliche, Theils die Partikularität des Besonderen, in deren Elemente sowohl der Gehalt des religiösen als auch des weltlichen Lebens durch eine neue Kunst Wirklichkeit gewinnen muß. Diese ebenso subjektive als partikulär charakteristische Ausdrucksweise bringt im Principe der bildenden Künste selbst die Malerei hinzu, indem sie die reale Aeußerlichkeit der Gestalt zur ideelleren Farbenerscheinung herabsetzt und den Ausdruck der inneren Seele zum Mittelpunkt der Darstellung macht. Die allgemeine Sphäre jedoch, in welcher sich diese Künste, die eine im symbolischen, die andere im plastisch idealen, die dritte im romantischen Typus bewegen, ist die sinnliche Außengestalt des Geistes und der Naturdinge.

Nun hat aber der geistige Inhalt, als wesentlich dem Innern des Bewußtseyns angehörig, an dem bloßen Elemente der äußeren Erscheinung und dem Anschauen, welchem die Außengestalt sich dar-

bietet, ein für das Innere zugleich fremdes Daseyn, aus dem die Kunst ihre Konceptionen deshalb wieder herauszichn muß, um sie in ein Bereich hineinzuverlegen, das sowohl dem Material als der Ausdrucksart nach für sich selbst innerlicher und ideeller Art ist. Dieß war der Schritt, welchen wir die Musik vorwärts thun sahen, in sofern sie das Innerliche als solches und die subjektive Empfindung, statt in anschaubaren Gestalten, in den Figurationen des in sich erzitternden Klingens für das Innere machte. Doch trat auch sie dadurch in ein anderes Extrem, in die unexplicirte subjektive Koncentration herüber, deren Inhalt in den Tönen eine nur selbst wieder symbolische Aeußerung fand. Denn der Ton für sich genommen ist inhaltslos und hat seine Bestimmtheit in Zahlenverhältnissen, so daß nun das Qualitative des geistigen Gehalts diesen quantitativen Verhältnissen, welche sich zu wesentlichen Unterschieden, Gegensätzen und Vermittelung aufthun, wohl im Allgemeinen entspricht, in seiner qualitativen Bestimmtheit aber nicht durch den Ton vollständig kann ausgeprägt werden. Soll daher diese Seite nicht durchaus fehlen, so muß sich die Musik ihrer Einseitigkeit wegen die genauere Bezeichnung des Wortes zu Hülfe rufen, und fordert zum festeren Anschluß an die Besonderheit und den charakteristischen Ausdruck des Inhalts einen Text, der für das Subjektive, das sich durch die Töne hinergießt, erst die nähere Erfüllung giebt. Durch dieses Aussprechen von Vorstellungen und Empfindungen stellt sich nun zwar die abstrakte Innerlichkeit der Musik zu einer klareren und festeren Explikation heraus, was aber von ihr ausgebildet wird ist Theils nicht die Seite der Vorstellung und deren kunstgemäße Form, sondern nur die begleitende Innerlichkeit als solche, Theils entschlägt die Musik sich überhaupt der Verbindung mit dem Wort, um sich in ihrem eigenen Kreise des Tönens hemmungslos umherzubewegen. Dadurch trennt sich das Bereich der Vorstellung, die nicht bei der abstrakteren Innerlichkeit als solchen stehen bleibt, sondern ihre

Welt sich als eine konkrete Wirklichkeit ausgestaltet, auch ihrerseits gleichfalls von der Musik los, und giebt sich in der Dichtkunst für sich eine kunstgemäße Existenz.

Die Poesie nun, die redende Kunst, ist das Dritte, die Totalität, welche die Extreme der bildenden Künste und der Musik auf einer höheren Stufe, in dem Gebiete der geistigen Innerlichkeit selber, in sich vereinigt. Denn einerseits enthält die Dichtkunst wie die Musik das Princip des sich Vernehmens des Innern als Innern, das der Baukunst, Skulptur und Malerei abgeht, andererseits breitet sie sich im Felde des inneren Vorstellens, Anschauens und Empfindens selber zu einer objektiven Welt aus, welche die Bestimmtheit der Skulptur und Malerei nicht durchaus verliert, und die Totalität einer Begebenheit, eine Reihenfolge, einen Wechsel von Gemüthsbewegungen, Leidenschaften, Vorstellungen, und den abgeschlossenen Verlauf einer Handlung vollständiger als irgend eine andere Kunst zu entfalten befähigt ist.

2. Näher aber macht die Poesie die dritte Seite zur Malerei und Musik als den romantischen Künsten aus.

a) Theils nämlich ist ihr Princip überhaupt das der Geistigkeit, die sich nicht mehr zur schweren Materie als solcher herauswendet, um dieselbe wie die Architektur zur analogen Umgebung des Innern symbolisch zu formen, ohne wie die Skulptur die dem Geist zugehörige Naturgestalt als räumliche Aeußerlichkeit in die reale Materie hineinzubilden, sondern den Geist mit allen seinen Konceptionen der Phantasie und Kunst, ohne dieselben für die äußere Anschauung sichtbar und leiblich herauszustellen, unmittelbar für den Geist ausspricht. Theils vermag die Poesie nicht nur das subjektive Innere, sondern auch das Besondere und Partikuläre des äußeren Daseyns in einem noch reichhaltigeren Grade als Musik und Malerei sowohl in Form der Innerlichkeit zusammenzufassen, als auch in der Breite einzelner Züge und zufälliger Eigenthümlichkeiten auseinanderzulegen.

b) Als Totalität jedoch ist die Poesie nach der anderen Seite von den bestimmten Künsten, deren Charakter sie in sich verbindet, auch wieder wesentlich zu unterscheiden.

α) Was in dieser Rücksicht die Malerei angeht, so bleibt sie überall da im Vortheil, wo es darauf ankommt, einen Inhalt auch seiner äußeren Erscheinung nach vor die Anschauung zu bringen. Denn die Poesie vermag zwar gleichfalls durch mannigfache Mittel ganz ebenso zu veranschaulichen wie in der Phantasie überhaupt das Princip des Herausstellens für die Anschauung liegt, in sofern aber die Vorstellung, in deren Elemente die Poesie sich vornehmlich bewegt, geistiger Natur ist, und ihr deshalb die Allgemeinheit des Denkens zu Gute kommt, ist sie die Bestimmtheit der sinnlichen Anschauung zu erreichen unfähig. Auf der anderen Seite fallen in der Poesie die verschiedenen Züge, welche sie, um uns die konkrete Gestalt eines Inhalts anschaubar zu machen, herbeiführt, nicht wie in der Malerei als ein und dieselbe Totalität zusammen, die vollständig als ein Zugleich aller ihrer Einzelnheiten vor uns dasteht, sondern gehn auseinander, da die Vorstellung das Vielfache, das sie enthält, nur als Succession geben kann. Doch ist dieß nur ein Mangel nach der sinnlichen Seite hin, den der Geist wieder zu ersetzen im Stande bleibt. Indem sich nämlich die Rede auch da, wo sie eine konkrete Anschauung hervorzurufen bemüht ist, sich nicht an das sinnliche Aufnehmen einer vorhandenen Aeußerlichkeit, sondern immer an das Innere, an die geistige Anschauung wendet, so sind die einzelnen Züge, wenn sie auch nur auf einander folgen, doch in das Element des in sich einigen Geistes versetzt, der das Nacheinander zu tilgen, die bunte Reihe zu einem Bilde zusammenzuziehn, und dieß Bild in der Vorstellung festzuhalten und zu genießen weiß. Außerdem kehrt sich dieser Mangel an sinnlicher Realität und äußerlicher Bestimmtheit für die Poesie der Malerei gegenüber sogleich zu einem unberechenbaren Ueberfluß um. Denn indem sich die Dichtkunst der malerischen

Beschränkung auf einen bestimmten Raum, und mehr noch auf einen bestimmten Moment einer Situation oder Handlung entreißt, so wird ihr dadurch die Möglichkeit geboten, einen Gegenstand in seiner ganzen innerlichen Tiefe, wie in der Breite seiner zeitlichen Entfaltung darzustellen. Das Wahrhaftige ist schlechthin konkret in dem Sinne, daß es eine Einheit wesentlicher Bestimmungen in sich faßt. Als erscheinend aber entwikkeln sich dieselben nicht nur im Nebeneinander des Raums, sondern in einer zeitlichen Folge als eine Geschichte, deren Verlauf die Malerei nur in ungehöriger Weise zu vergegenwärtigen vermag. Schon jeder Halm, jeder Baum hat in diesem Sinne seine Geschichte, eine Veränderung, Folge und abgeschlossene Totalität unterschiedener Zustände. Mehr noch ist dieß im Gebiete des Geistes der Fall, der als wirklicher erscheinender Geist erschöpfend nur kann dergestellt werden, wenn er uns als solch ein Verlauf vor die Vorstellung kommt.

β) Mit der Musik hat, wie wir sahen, die Poesie als äußerliches Material das Tönen gemeinschaftlich. Die ganz äußerliche, im schlechten Sinne des Wortes objektive Materie verfliegt in der Stufenfolge der besonderen Künste zuletzt in dem subjektiven Elemente des Klangs, der sich der Sichtbarkeit entzieht, und das Innere nur dem Innern vernehmbar macht. Für die Musik aber ist die Gestaltung dieses Tönens als Tönens der wesentliche Zweck. Denn obschon die Seele in dem Gang und Lauf der Melodie und ihrer harmonischen Grundverhältnisse das Innere der Gegenstände oder ihr eigenes Innere sich zur Empfindung bringt, so ist es doch nicht das Innere als solches, sondern die mit ihrem Tönen aufs innigste verwebte Seele, die Gestaltung dieses musikalischen Ausdrucks, was der Musik ihren eigentlichen Charakter giebt. Dieß ist sosehr der Fall, daß die Musik, jemehr in ihr die Einlebung des Innern in das Bereich der Töne statt des Geistigen als solchen überwiegt, um so mehr zur Musik und selbstständigen Kunst

wird. Deshalb aber ist sie auch nur in relativer Weise befähigt, die Mannigfaltigkeit geistiger Vorstellungen und Anschauungen, die weite Ausbreitung des in sich erfüllten Bewußtseyns in sich aufzunehmen, und bleibt in ihrem Ausdrucke bei der abstrakteren Allgemeinheit dessen, was sie als Inhalt ergreift, und der unbestimmteren Innigkeit des Gemüths stehen. In demselben Grade nun, in welchem der Geist sich die abstraktere Allgemeinheit zu einer konkreten Totalität der Vorstellungen, Zwecke, Handlungen, Ereignisse ausbildet, und zu deren Gestaltung sich auch die vereinzelnde Anschauung beigiebt, verläßt er nicht nur die bloß empfindende Innerlichkeit, und arbeitet dieselbe zu einer gleichfalls im Innern der Phantasie selber entfalteten Welt objektiver Wirklichkeit heraus, sondern muß es nun eben dieser Ausgestaltung wegen aufgeben, den dadurch neu gewonnenen Reichthum des Geistes auch ganz und ausschließlich durch Tonverhältnisse ausdrücken zu wollen. Wie das Material der Skulptur zu arm ist, um die volleren Erscheinungen, welche die Malerei in's Leben zu rufen die Aufgabe hat, in sich darstellen zu können, so sind jetzt auch die Tonverhältnisse und der melodische Ausdruck nicht mehr im Stande, die dichterischen Phantasiegebilde vollständig zu realisiren. Denn diese haben Theils die genauere bewußte Bestimmtheit von Vorstellungen, Theils die für die innere Anschauung ausgeprägte Gestalt äußerlicher Erscheinung. Der Geist zieht deshalb seinen Inhalt aus dem Tone als solchen heraus, und giebt sich durch Worte kund, die zwar das Element des Klanges nicht ganz verlassen, aber zum bloß äußeren Zeichen der Mittheilung herabsinken. Durch diese Erfüllung nämlich mit geistigen Vorstellungen wird der Ton zum Wortlaut, und das Wort wiederum aus einem Selbstzwecke zu einem für sich selbstständigkeitslosen Mittel geistiger Aeußerung. Dieß bringt nach dem, was wir schon früher feststellten, den wesentlichen Unterschied von Musik und Poesie hervor. Der Inhalt der redenden Kunst ist die gesammte Welt

der phantasiereich ausgebildeten Vorstellungen, das bei sich selbst seyende Geistige, das in diesem geistigen Elemente bleibt, und wenn es zu einer Aeußerlichkeit sich hinausbewegt, dieselbe nur noch als ein von dem Inhalte selber verschiedenes Zeichen benutzt. Mit der Musik giebt die Kunst die Einsenkung des Geistigen in eine auch sinnlich sichtbare, gegenwärtige Gestalt auf; in der Poesie verläßt sie auch das entgegengesetzte Element des Tönens und Vernehmens wenigstens in soweit, als dieses Tönen nicht mehr zur gemäßen Aeußerlichkeit und dem alleinigen Ausdrucke des Inhalts umgestaltet wird. Das Innere äußert sich daher wohl, aber es will in der, wenn auch ideelleren, Sinnlichkeit des Tons nicht sein wirkliches Daseyn finden, das es allein in sich selber sucht, um den Gehalt des Geistes, wie er im Innern der Phantasie als Phantasie ist, auszusprechen.

c) Sehn wir uns drittens endlich nach dem eigenthümlichen Charakter der Poesie in diesem Unterschiede von Musik und Malerei, sowie den übrigen bildenden Künsten um, so liegt derselbe einfach in der eben angedeuteten Herabsetzung der sinnlichen Erscheinungsweise und Ausgestaltung alles poetischen Inhalts. Wenn nämlich der Ton nicht mehr wie in der Musik, oder wie die Farbe in der Malerei den ganzen Inhalt in sich aufnimmt und darstellt, so fällt hier nothwendig die musikalische Behandlung desselben nach Seiten des Taktes sowie der Harmonie und Melodie fort, und läßt nur noch im Allgemeinen die Figuration des Zeitmaaßes der Sylben und Wörter, sowie den Rhythmus, Wohlklang u. s. f. übrig. Und zwar nicht als das eigentliche Element für den Inhalt, sondern als eine accidentellere Aeußerlichkeit, welche eine Kunstform nur noch annimmt, weil die Kunst keine Außenseite sich schlechthin zufällig nach eigenem Belieben ergehn lassen darf.

α) Bei dieser Zurückziehung des geistigen Inhalts aus dem sinnlichen Material fragt es sich nun sogleich, was denn jetzt in der Poesie, wenn es der Ton nicht seyn soll, die eigentliche

Aeußerlichkeit und Objektivität ausmachen werde. Wir können einfach antworten: das innere Vorstellen und Anschauen selbst. Die geistigen Formen sind es, die sich an die Stelle des Sinnlichen setzen, und das zu gestaltende Material, wie früher Marmor, Erz, Farbe, und die musikalischen Töne abgeben. Denn wir müssen uns hier nicht dadurch irre führen lassen, daß man sagen kann, Vorstellungen und Anschauungen seyen ja der Inhalt der Poesie. Dieß ist allerdings, wie sich später noch ausführlicher zeigen wird, richtig; ebenso wesentlich steht aber auch zu behaupten, daß die Vorstellung, die Anschauung, Empfindung u. s. f. die specifischen Formen seyen, in denen von der Poesie jeder Inhalt gefaßt und zur Darstellung gebracht wird, so daß diese Formen, da die sinnliche Seite der Mittheilung das nur Beiherspielende bleibt, das eigentliche Material liefern, welches der Dichter künstlerisch zu behandeln hat. Die Sache, der Inhalt soll zwar auch in der Poesie zur Gegenständlichkeit für den Geist gelangen, die Objektivität jedoch vertauscht ihre bisherige äußere Realität mit der innern, und erhält ein Daseyn nur im Bewußtseyn selbst, als etwas bloß geistig Vorgestelltes und Angeschautes. Der Geist wird so auf seinem eigenen Boden sich gegenständlich und hat das sprachliche Element nur als Mittel, Theils der Mittheilung, Theils der unmittelbaren Aeußerlichkeit, aus welcher er, als aus einem bloßen Zeichen, von Hause aus in sich zurückgegangen ist. Deshalb bleibt es auch für das eigentlich Poetische gleichgültig, ob ein Dichtwerk gelesen oder angehört wird, und es kann auch ohne wesentliche Verkümmerung seines Werthes in andere Sprachen übersetzt, aus gebundener in ungebundene Rede übertragen, und somit in ganz andere Verhältnisse des Tönens gebracht werden.

β) Weiter nun zweitens fragt es sich, für was denn das innere Vorstellen als Material und Form in der Poesie anzuwenden sey. Für das an und für sich Wahrhafte der geistigen Interessen überhaupt, doch nicht nur für das Substantielle

derselben in ihrer Allgemeinheit symbolischer Andeutung oder klassischen Besonderung, sondern ebenso für alles Specielle auch und Partikuläre, was in diesem Substantiellen liegt, und damit für Alles fast, was den Geist auf irgend eine Weise interessirt und beschäftigt. Die redende Kunst hat deswegen in Ansehung ihres Inhalts sowohl, als auch der Weise, denselben zu exponiren, ein unermeßliches und weiteres Feld als die übrigen Künste. Jeder Inhalt, alle geistigen und natürlichen Dinge, Begebenheiten, Geschichten, Thaten, Handlungen, innere und äußere Zustände lassen sich in die Poesie hineinziehn und von ihr gestalten.

γ) Dieser verschiedenartigste Stoff nun aber wird nicht schon dadurch, daß er überhaupt in die Vorstellung aufgenommen ist, poetisch, denn auch das gewöhnliche Bewußtseyn kann sich ganz denselben Gehalt zu Vorstellungen ausbilden, und zu Anschauungen vereinzeln, ohne daß etwas Poetisches zu Stande kommt. In dieser Rücksicht nannten wir die Vorstellung vorhin nur das Material und Element, das erst, in sofern es durch die Kunst eine neue Gestalt annimmt, zu einer der Poesie gemäßen Form wird, wie auch Farbe und Ton nicht unmittelbar als Farbe und Ton bereits malerisch und musikalisch sind. Wir können diesen Unterschied allgemein so fassen, daß es nicht die Vorstellung als solche, sondern die künstlerische Phantasie sey, welche einen Inhalt poetisch mache, wenn nämlich die Phantasie denselben so ergreift, daß er sich, statt als architektonische, skulpturmäßig plastische und malerische Gestalt dazustehn oder als musikalische Töne zu verklingen, in der Rede, in Worten und deren sprachlich schöner Zusammenfügung mittheilen läßt.

Die nächste Forderung, welche hiedurch nothwendig wird, beschränkt sich einerseits darauf, daß der Inhalt weder in den Verhältnissen des verständigen oder spekulativen Denkens, noch in der Form wortloser Empfindung, oder bloß äußerlich

sinnlicher Deutlichkeit und Genauigkeit aufgefaßt sey, andererseits, daß er nicht in der Zufälligkeit, Zersplitterung und Relativität der endlichen Wirklichkeit überhaupt in die Vorstellung eingehe. Die poetische Phantasie hat in dieser Rücksicht einmal die Mitte zu halten zwischen der abstrakten Allgemeinheit des Denkens, und der sinnlich konkreten Leiblichkeit, soweit wir letztere in den Darstellungen der bildenden Künste haben kennen lernen, das andere Mal muß sie überhaupt den Forderungen Genüge thun, welche wir im ersten Theile bereits für jedes Kunstgebilde aufstellten; d. h. sie muß in ihrem Inhalte Zweck für sich selbst seyn, und alles, was sie ergreifen mag, in rein theoretischem Interesse als eine in sich selbstständige, in sich geschlossene Welt ausbilden. Denn nur in diesem Falle ist, wie die Kunst es verlangt, der Inhalt durch die Art seiner Darstellung ein organisches Ganzes, das in seinen Theilen den Anschein eines engen Zusammenhangs und Zusammenhalts giebt, und, der Welt relativer Abhängigkeiten gegenüber, frei für sich nur um seiner selbst willen dasteht.

3. Der letzte Punkt, den wir noch schließlich in Rücksicht auf den Unterschied der Poesie von den übrigen Künsten zu besprechen haben, betrifft gleichfalls das veränderte Verhältniß, in welches die dichterische Phantasie ihre Gebilde zu dem äußeren Material der Darstellung bringt.

Die bisher betrachteten Künste machten vollständig Ernst mit dem sinnlichen Element, in welchem sie sich bewegten, in sofern sie dem Inhalt nur eine Gestalt gaben, welche durchweg konnte von den aufgethürmten schweren Massen, dem Erz, Marmor, Holz, den Farben und Tönen aufgenommen und ausgeprägt werden. Nun hat in gewissem Sinne freilich auch die Poesie eine ähnliche Pflicht zu erfüllen. Denn sie muß dichtend stets darauf bedacht seyn, daß ihre Gestaltungen nur durch die sprachliche Mittheilung dem Geiste kund werden sollen. Dennoch verändert sich hier das ganze Verhältniß.

a) Bei der Wichtigkeit nämlich, welche die sinnliche Seite in den bildenden Künsten und der Musik erhält, entspricht nun, der specifischen Bestimmtheit dieses Materials wegen, auch nur ein begränzter Kreis von Darstellungen vollständig dem besonderen, realen Daseyn in Stein, Farbe oder Ton, so daß dadurch der Inhalt und die künstlerische Auffassungsweise der bisher betrachteten Künste in gewisse Schranken eingehegt wird. Dieß war der Grund, weshalb wir jede der bestimmten Künste nur mit irgend einer der besonderen Kunstformen, zu deren gemäßer Ausdrückung diese und nicht auch die andere Kunst, am fähigsten erschien, in engen Zusammenhang brachten. Die Architektur mit dem Symbolischen, die Skulptur mit dem Klassischen, Malerei und Musik mit der romantischen Form. Zwar griffen die besonderen Künste diesseits und jenseits ihres eigentlichen Bereichs auch in die anderen Kunstformen hinüber, weshalb wir ebenso von klassischer und romantischer Baukunst, von symbolischer und christlicher Skulptur sprechen konnten, und auch der klassischen Malerei und Musik Erwähnung thun mußten; diese Abzweigungen aber waren, statt den eigentlichen Gipfel zu erreichen, Theils nur vorbereitende Versuche untergeordneter Anfänge, oder sie zeigten ein beginnendes Ueberschreiten einer Kunst, in welchem dieselbe einen Inhalt und eine Behandlungsweise des Materials ergriff, deren Typus vollständig auszubilden erst einer weiteren Kunst erlaubt war. — Am ärmsten in dem Ausdrucke ihres Inhalts überhaupt ist die Architektur, reichhaltiger schon die Skulptur, während sich der Umfang der Malerei und Musik am weitesten auszudehnen vermag. Denn mit der steigenden Idealität und vielseitigeren Partikularisirung des äußeren Materials vermehrt sich die Mannigfaltigkeit sowohl des Inhals als auch der Formen, die derselbe annimmt. Die Poesie nun streift sich von solcher Wichtigkeit des Materials überhaupt in der Weise los, daß die Bestimmtheit ihrer sinnlichen Aeußerungsart keinen Grund mehr für die Beschränkung auf einen

specifischen Inhalt und abgegränzten Kreis der Auffassung und Darstellung abgeben kann. Sie ist deshalb auch an keine bestimmte Kunstform ausschließlicher gebunden, sondern wird die allgemeine Kunst, welche jeden Inhalt, der nur überhaupt in die Phantasie einzugehn im Stande ist, in jeder Form gestalten und aussprechen kann, da ihr eigentliches Material die Phantasie selber bleibt, diese allgemeine Grundlage aller besonderen Kunstformen und einzelnen Künste.

Das Aehnliche haben wir bereits in einem anderen Gebiete beim Schlusse der besonderen Kunstformen gesehn, deren letzten Standpunkt wir darin suchten, daß die Kunst sich von der speciellen Darstellungsweise in einer ihrer Formen unabhängig machte, und über dem Kreise dieser Totalität von Besonderheiten stand. Die Möglichkeit solch einer allseitigen Ausbildung liegt unter den bestimmten Künsten von Hause aus allein im Wesen der Poesie, und bethätigt sich deshalb im Verlauf der dichterischen Produktion Theils durch die wirkliche Ausgestaltung jeder besondern Form, Theils durch die Befreiung aus der Befangenheit in dem für sich abgeschlossenen Typus des entweder symbolischen, oder klassischen und romantischen Charakters der Auffassung und des Inhalts.

b) Hieraus läßt sich nun auch zugleich die Stellung rechtfertigen, welche wir der Dichtkunst in der wissenschaftlichen Entwickelung gegeben haben. Denn da die Poesie sich mehr, als dieß in irgend einer der anderen Produktionsweisen von Kunstwerken der Fall seyn kann, mit dem Allgemeinen der Kuust als solcher zu thun macht, so könnte es scheinen, daß die wissenschaftliche Erörterung mit ihr zu beginnen habe, um dann erst in die Besonderung einzugehn, zu welcher das specifische sinnliche Material die übrigen Künste auseinander treten läßt. Nach dem jedoch, was wir bereits bei den besonderen Kunstformen gesehn haben, besteht der philosophische Eutfaltungsgang einerseits in einer Vertiefung des geistigen Gehalts, andererseits in dem

Erweis, daß die Kunst ihren gemäßen Inhalt zunächst nur suche, sodann ihn finde, und endlich überschreite. Dieser Begriff des Schönen und der Kunst muß sich nun ebenso auch in den Künsten selbst geltend machen. Wir begannen deshalb mit der Architektur, welche der vollständigen Darstellung des Geistigen in einem sinnlichen Element nur zustrebt, so daß die Kunst bei der echten Ineinsbildung erst durch die Skulptur anlangt, und mit der Malerei und Musik, um der Innerlichkeit und Subjektivität ihres Gehalts willen, die vollbrachte Einigung sowohl von Seiten der Konception als der sinnlichen Ausführung wieder aufzulösen beginnt. Diesen letzteren Charakter nun stellt die Poesie am schärfsten heraus, in sofern sie in ihrer Kunstverkörperung wesentlich als ein Herausgehn aus der realen Sinnlichkeit und Herabsetzen derselben, nicht aber als ein Produciren zu fassen ist, das in die Verleiblichung und Bewegung im Aeußerlichen noch nicht einzugehen wagt. Um diese Befreiung wissenschaftlich expliciren zu können, muß aber das vorher schon erörtert seyn, wovon die Kunst sich loszumachen unternimmt. In der gleichen Weise verhält es sich mit dem Umstande, daß die Poesie die Totalität des Inhalts und der Kunstformen in sich aufzunehmen im Stande ist. Auch dieß haben wir als das Erringen einer Totalität anzusehn, das wissenschaftlich nur als Aufheben der Beschränktheit im Besondern kann dargethan werden, wozu wiederum die vorausgegangene Betrachtung der Einseitigkeiten gehört, deren alleinige Gültigkeit durch die Totalität negirt wird.

Nur durch diesen Gang der Betrachtung ergiebt sich dann auch die Poesie als diejenige besondere Kunst, an welcher zugleich die Kunst selbst sich aufzulösen beginnt, und für das philosophische Erkennen ihren Uebergangspunkt zur religiösen Vorstellung als solcher, sowie zur Prosa des wissenschaftlichen Denkens erhält. Die Gränzgebiete der Welt des Schönen sind, wie wir früher sahen, auf der einen Seite die Prosa der End-

lichkeit und des gewöhnlichen Bewußtseyns, aus der die Kunst sich zur Wahrheit herausringt, auf der anderen Seite die höheren Sphären der Religion und Wissenschaft, in welche sie zu einem sinnlichkeitsloseren Erfassen des Absoluten übergeht.

c) Wie vollständig deshalb auch die Poesie die ganze Totalität des Schönen noch einmal in geistigster Weise producirt, so macht dennoch die Geistigkeit gerade zugleich den Mangel dieses letzten Kunstgebiets aus. Wir können innerhalb des Systems der Künste die Dichtkunst in dieser Rücksicht der Architektur direkt entgegenstellen. Die Baukunst nämlich vermag das objektive Material noch dem geistigen Gehalt nicht so zu unterwerfen, daß sie dasselbe zur adäquaten Gestalt des Geistes zu formiren im Stande wäre; die Poesie umgekehrt geht in der negativen Behandlung ihres sinnlichen Elementes so weit, daß sie das Entgegengesetzte der schweren räumlichen Materie, den Ton, statt ihn, wie es die Baukunst mit ihrem Material thut, zu einem andeutenden Symbol zu gestalten, vielmehr zu einem bedeutungslosen Zeichen herabbringt. Dadurch löst sie aber die Verschmelzung der geistigen Innerlichkeit und des äußern Daseyns in einem Grade auf, welcher dem ursprünglichen Begriffe der Kunst nicht mehr zu entsprechen anfängt, so daß nun die Poesie Gefahr läuft, sich überhaupt aus der Region des Sinnlichen ganz in das Geistige hineinzuverlieren. Die schöne Mitte zwischen diesen Extremen der Baukunst und Poesie halten die Skulptur, Malerei und Musik, indem jede dieser Künste den geistigen Gehalt noch ganz in ein natürliches Element hineinarbeitet und gleichmäßig den Sinnen wie dem Geiste erfaßbar macht. Denn obschon Malerei und Musik, als die romantischen Künste, ein bereits ideelleres Material ergreifen, so ersetzen sie dennoch die Unmittelbarkeit des Daseyns, die sich in dieser gesteigerten Idealität zu verflüchtigen beginnt, auf der anderen Seite wiederum durch die Fülle der Partikularität und die mannigfaltigere Gestaltbarkeit, deren die

Farbe und der Ton sich in reicherer Weise, als es für das Material der Skulptur erforderlich ist, fähig erweisen.

Die Poesie sucht nun zwar ihrerseits gleichfalls nach einem Ersatze, in sofern sie die objektive Welt in einer Breite und Vielseitigkeit vor Augen bringt, welche selbst die Malerei, wenigstens in ein und demselben Werke, nicht zu erreichen weiß, doch dieß bleibt immer nur eine Realität des innern Bewußtseyns, und wenn die Poesie auch im Bedürfniß der Kunstverkörperung auf einen verstärkten sinnlichen Eindruck losgeht, so vermag sie doch denselben Theils nur durch die von der Musik und Malerei erborgten, ihr selbst aber fremden Mittel zu Stande zu bringen, Theils muß sie, um sich selbst als echte Poesie zu erhalten, diese Schwesterkünste nur immer als dienend hinzutreten lassen, und die geistige Vorstellung dagegen, die Phantasie die zur inneren Phantasie spricht, als eigentliche Hauptsache, um welche es zu thun ist, herausheben.

Soviel im Allgemeinen von dem begriffsmäßigen Verhältniß der Poesie zu den übrigen Künsten. Was nun die nähere Betrachtung der Dichtkunst selber angeht, so müssen wir dieselbe nach folgenden Gesichtspunkten ordnen.

Wir haben gesehn, daß in der Poesie das innere Vorstellen selbst sowohl den Inhalt als auch das Material abgiebt. Indem das Vorstellen jedoch auch außerhalb der Kunst bereits die geläufigste Weise des Bewußtseyns ist, so müssen wir uns zunächst der Aufgabe unterziehn, die *poetische* Vorstellung von der *prosaischen* abzuscheiden. Bei diesem inneren poetischen Vorstellen allein darf aber die Dichtkunst nicht stehen bleiben, sondern muß ihre Gestaltungen dem *sprachlichen* Ausdruck anvertraun. Hiernach hat sie wiederum eine doppelte Pflicht zu übernehmen. Einerseits nämlich muß sie bereits ihr inneres Bilden so einrichten, daß es sich der sprachlichen Mittheilung vollständig fügen kann; andererseits darf sie dieß sprachliche Element selbst nicht so belassen, wie es von dem gewöhnlichen Bewußtseyn ge-

braucht wird, sondern muß es poetisch behandeln, um sich sowohl in der Wahl und Stellung, als auch im Klang der Wörter von der prosaischen Ausdrucksweise zu unterscheiden.

Da sie nun aber, ihrer sprachlichen Aeußerung ohnerachtet, am meisten von den Bedingungen und Schranken frei ist, welche die Besonderheit des Materials den übrigen Künsten auferlegt, so behält die Poesie die ausgedehnteste Möglichkeit, vollständig alle die verschiedenen Gattungen auszubilden, welche das Kunstwerk, unabhängig von der Einseitigkeit einer besonderen Kunst, annehmen kann, und zeigt deshalb die vollendetste Gliederung unterschiedener Gattungen der Poesie.

Hiernach haben wir im weiteren Verlauf

Erstens vom Poetischen überhaupt und dem poetischen Kunstwerk zu sprechen;

Zweitens von dem poetischen Ausdruck;

Drittens von der Eintheilung der Dichtkunst in epische, lyrische und dramatische Poesie.

I.
Das poetische Kunstwerk im Unterschiede des prosaischen.

Das Poetische als solches zu definiren oder eine Beschreibung von dem, was dichterisch sey, zu geben, abhorrescirен fast alle, welche über Poesie geschrieben haben. Und in der That, wenn man von der Poesie als Dichtkunst zu sprechen anfängt, und nicht vorher bereits abgehandelt hat, was Inhalt und Vorstellungsweise der Kunst überhaupt sey, wird es höchst schwierig, festzustellen, worin man das eigentliche Wesen des Poetischen zu suchen habe. Hauptsächlich aber wächst die Mißlichkeit der Aufgabe, wenn man von der individuellen Beschaffenheit einzelner Produkte ausgeht, und nun aus dieser Bekanntschaft heraus etwas Allgemeines, das für die verschiedensten Gattungen und Arten Gültigkeit behalten soll, aussagen will. So gelten z. B. die heterogensten Werke für Gedichte. Setzt man nun solche Annahme voraus, und fragt dann, nach welchem Rechte dergleichen Produktionen als Gedichte dürften anerkannt werden, so tritt sogleich die eben angedeutete Schwierigkeit ein. Glücklicher Weise können wir derselben an dieser Stelle ausweichen. Einerseits nämlich sind wir überhaupt nicht von den einzelnen Erscheinungen her bei dem allgemeinen Begriff der Sache angelangt, sondern haben umgekehrt aus dem Begriffe die Realität desselben zu entwickeln gesucht; wobei es denn nicht zu fordern ist, daß sich in unserem jetzigen Gebiete z. B. alles, was man so gemeinhin ein Gedicht nennt, unter diesen Begriff subsumiren lasse, in sofern die Entscheidung, ob etwas wirklich ein poetisches Produkt sey oder nicht, erst aus dem Begriff selbst zu entnehmen ist. Andererseits brauchen wir der Forderung, den Begriff des Poetischen anzugeben, hier nicht mehr Genüge zu thun, weil wir, um diese Aufgabe zu erfüllen, nur alles das

würden wiederholen müssen, was wir im ersten Theile bereits vom Schönen und dem Ideal überhaupt entwickelt haben. Denn die Natur des Poetischen fällt im Allgemeinen mit dem Begriff des Kunstschönen und Kunstwerks überhaupt zusammen, indem die dichterische Phantasie nicht, wie in den bildenden Künsten und der Musik durch die Art des Materials, in welchem sie darzustellen gedenkt, in ihrem Schaffen nach vielen Seiten hin eingeengt und zu einseitigen Richtungen auseinandergetrieben wird, sondern sich nur den wesentlichen Forderungen einer idealen und kunstgemäßen Darstellung überhaupt zu unterwerfen hat. Ich will deshalb aus den vielfachen Gesichtspunkten, die sich hier in Anwendung bringen lassen, nur das Wichtigste herausheben; und zwar

erstens in Bezug auf den Unterschied der poetischen und prosaischen Auffassungsweise, und

zweitens in Ansehung des poetischen und prosaischen Kunstwerks; woran wir dann

drittens noch einige Bemerkungen über die schaffende Subjektivität, den Dichter, anschließen wollen.

1. Die poetische und prosaische Auffassung.

a) Was zunächst den Inhalt angeht, der sich für die poetische Konception eignet, so können wir, relativ wenigstens, sogleich das Aeußerliche als solches, die Naturdinge, ausschließen; die Poesie hat nicht Sonne, Berge, Wald, Landschaften, oder die äußere Menschengestalt, Blut, Nerven, Muskeln u. s. f., sondern geistige Interessen zu ihrem eigentlichen Gegenstande. Denn wie sehr sie auch das Element der Anschauung und Veranschaulichung in sich trägt, so bleibt sie doch auch in dieser Rücksicht geistige Thätigkeit, und arbeitet nur für die innere Anschauung, der das Geistige näher steht und gemäßer ist als die Außendinge in ihrer konkreten sinnlichen Erscheinung. Dieser gesammte Kreis tritt deshalb in die Poesie nur ein, in sofern

der Geist in ihm eine Anregung oder ein Material seiner Thätigkeit findet; als Umgebung des Menschen also, als seine Außenwelt, welche nur in Beziehung auf das Innere des Bewußtseyns einen wesentlichen Werth hat, nicht aber auf die Würde Anspruch machen darf, für sich selbst der ausschließliche Gegenstand der Poesie zu werden. Ihr entsprechendes Objekt dagegen ist das unendliche Reich des Geistes. Denn das Wort, dieß bildsamste Material, das dem Geiste unmittelbar angehört, und das allerfähigste ist, die Interessen und Bewegungen desselben in ihrer inneren Lebendigkeit zu fassen, muß, wie es in den übrigen Künsten mit Stein, Farbe, Ton geschieht, auch vorzüglich zu dem Ausdrucke angewendet werden, welchem es sich am meisten gemäß erweist. Nach dieser Seite wird es die Hauptaufgabe der Poesie, die Mächte des geistigen Lebens, und was überhaupt in der menschlichen Leidenschaft und Empfindung auf und niederwogt, oder vor der Betrachtung ruhig vorüberzieht, das allesumfassende Reich menschlicher Vorstellung, Thaten, Handlungen, Schicksale, das Getriebe dieser Welt und die göttliche Weltregierung, zum Bewußtseyn zu bringen. So ist sie die allgemeinste und ausgebreitetste Lehrerin des Menschengeschlechts gewesen und ist es noch. Denn Lehren und Lernen ist Wissen und Erfahren dessen, was *ist*. Sterne, Thiere, Pflanzen wissen und erfahren ihr Gesetz nicht; der Mensch aber existirt erst dem Gesetze seines Daseyns gemäß, wenn er weiß, was er selbst und was um ihn her ist; er muß die Mächte kennen, die ihn treiben und lenken, und solch ein Wissen ist es, welches die Poesie in ihrer ersten substantiellen Form giebt.

b) Denselbigen Inhalt aber faßt auch das *prosaische* Bewußtseyn auf und lehrt sowohl die allgemeinen Gesetze, als sie auch die bunte Welt der einzelnen Erscheinungen zu unterscheiden, zu ordnen und zu deuten versteht; es fragt sich deshalb, wie schon gesagt, bei solcher möglichen Gleichheit des In-

halts, nach dem allgemeinen Unterschiede der prosaischen von der poetischen Vorstellungsweise.

α) Die Poesie ist älter als das kunstreich ausgebildete prosaische Sprechen. Sie ist das ursprüngliche Vorstellen des Wahren, ein Wissen, welches das Allgemeine noch nicht von seiner lebendigen Existenz im Einzelnen trennt, Gesetz und Erscheinung, Zweck und Mittel einander noch nicht gegenüberstellt und aufeinander dann wieder räsonnirend bezieht, sondern das Eine nur im Anderen und durch das Andere faßt. Deshalb spricht sie nicht etwa einen für sich in seiner Allgemeinheit bereits erkannten Gehalt nur bildlich aus, im Gegentheil, sie verweilt, ihrem unmittelbaren Begriff gemäß, in der substantiellen Einheit, die solche Trennung und bloße Beziehung noch nicht gemacht hat.

αα) In dieser Anschauungsweise stellt sie nun alles, was sie ergreift, als eine in sich zusammengeschlossene und dadurch selbstständige Totalität hin, welche zwar reichhaltig seyn und eine weite Ausbreitung von Verhältnissen, Individuen, Handlungen, Begebnissen, Empfindungen und Vorstellungsarten haben kann, doch diesen breiten Komplexus als in sich beschlossen, als hervorgebracht, bewegt von dem Einen zeigen muß, dessen besondere Aeußerung diese oder jene Einzelnheit ist. So wird das Allgemeine, Vernünftige in der Poesie nicht in abstrakter Allgemeinheit und philosophisch erwiesenem Zusammenhange oder verständiger Beziehung seiner Seiten, sondern als belebt, erscheinend, beseelt, alles bestimmend, und doch zugleich in einer Weise ausgesprochen, welche die alles befassende Einheit, die eigentliche Seele der Belebung, nur geheim von Innen heraus wirken läßt.

ββ) Dieses Auffassen, Gestalten und Aussprechen bleibt in der Poesie rein theoretisch. Nicht die Sache und deren praktische Existenz, sondern das Bilden und Reden ist der Zweck der Poesie. Sie hat begonnen, als der Mensch es unternahm sich auszu-

sprechen; das Gesprochene ist ihr nur deswegen da, um ausgesprochen zu seyn. Wenn der Mensch selbst mitten innerhalb der praktischen Thätigkeit und Noth einmal zur theoretischen Sammlung übergeht und sich mittheilt, so tritt sogleich ein gebildeter Ausdruck, ein Anklang an das Poetische ein. Hievon liefert, um nur eins zu erwähnen, das durch Herodot uns erhaltene Distichon ein Beispiel, welches den Tod der zu Thermopylä gefallenen Griechen berichtet. Der Inhalt ist ganz einfach gelassen; die trockene Nachricht, mit dreihundert Myriaden hätten hier die Schlacht viertausend Peloponesier gekämpft; das Interesse ist aber, eine Inschrift zu fertigen, die That für die Mitwelt und Nachwelt, rein dieses Sagens wegen, auszusprechen, und so wird der Ausdruck poetisch, d. h. er will sich als ein ποιεῖν erweisen, das den Inhalt in seiner Einfachheit läßt, das Aussprechen jedoch absichtlich bildet. Das Wort, das die Vorstellungen faßt, ist sich von so hoher Würde, daß es sich von sonstiger Redeweise zu unterscheiden sucht und zu einem Distichon macht.

γγ) Dadurch bestimmt sich nun auch nach der sprachlichen Seite hin die Poesie als ein eigenes Gebiet, und um sich von dem gewöhnlichen Sprechen abzutrennen, wird die Bildung des Ausdrucks von einem höheren Werth als das bloße Aussprechen. Doch müssen wir in dieser Beziehung, wie in Rücksicht auf die allgemeine Anschauungsweise, wesentlich zwischen einer ursprünglichen Poesie unterscheiden, welche vor der Ausbildung der gewöhnlichen und kunstreichen Prosa liegt, und der dichterischen Auffassung und Sprache, die sich inmitten eines schon vollständig fertigen prosaischen Lebenszustandes und Ausdrucks entwickelt. Die erstere ist absichtslos poetisch im Vorstellen und Sprechen; die letztere dagegen weiß von dem Gebiet, von welchem sie sich loslösen muß, um sich auf den freien Boden der Kunst zu stellen, und bildet sich deshalb im bewußten Unterschiede dem Prosaischen gegenüber aus.

β) Das prosaische Bewußtseyn zweitens, das die Poesie von sich aussondern muß, bedarf einer ganz anderen Art des Vorstellens und Redens.

αα) Auf der einen Seite nämlich betrachtet dasselbe den breiten Stoff der Wirklichkeit nach dem verständigen Zusammenhange von Ursach und Wirkung, Zweck und Mittel und sonstigen Kategorien des beschränkten Denkens, überhaupt nach den Verhältnissen der Aeußerlichkeit und Endlichkeit. Dadurch tritt jedes Besondere einmal in falscher Weise als selbstständig auf, das andere Mal wird es in bloße Beziehung auf Anderes gebracht, und damit nur in seiner Relativität und Abhängigkeit gefaßt, ohne daß jene freie Einheit zu Stande kommt, die in sich selbst in allen ihren Verzweigungen und Auseinanderlegungen dennoch ein totales und freies Ganzes bleibt, indem die besonderen Seiten nur die eigene Explikation und Erscheinung des einen Inhaltes sind, welcher den Mittelpunkt und die zusammenhaltende Seele ausmacht, und sich als diese durchdringende Belebung auch wirklich bethätigt. Diese Art des verständigen Vorstellens bringt es deshalb nur zu besonderen Gesetzen und Erscheinungen, und verharrt nun ebenso in der Trennung und bloßen Beziehung der partikulären Existenz und des allgemeinen Gesetzes, als ihr auch die Gesetze selbst zu festen Besonderheiten auseinanderfallen, deren Verhältniß gleichfalls nur unter der Form der Aeußerlichkeit und Endlichkeit vorgestellt wird.

ββ) Andererseits läßt das gewöhnliche Bewußtseyn sich auf den inneren Zusammenhang, auf das Wesentliche der Dinge, auf Gründe, Ursachen, Zwecke u. s. f. gar nicht ein, sondern begnügt sich damit, das was ist und geschieht, als bloß Einzelnes, d. h. seiner bedeutungslosen Zufälligkeit nach, aufzunehmen. In diesem Falle wird zwar durch keine verständige Scheidung die lebendige Einheit aufgehoben, in welcher

die poetische Anschauung die innere Vernunft der Sache und deren Aeußerung und Daseyn zusammenhält, was aber fehlt, ist eben der Blick in diese Vernünftigkeit und Bedeutung der Dinge, die für das Bewußtseyn damit wesenlos werden, und auf das Interesse der Vernunft keinen weiteren Anspruch machen dürfen. Das Verstehen einer verständig zusammenhängenden Welt und deren Relationen ist dann nur mit dem Blick in ein Neben- und Durcheinander von Gleichgültigem vertauscht, das wohl eine große Breite äußerlicher Lebendigkeit haben kann, aber das tiefere Bedürfniß schlechthin unbefriedigt von sich läßt. Denn die echte Anschauung und das gediegene Gemüth findet nur da eine Befriedigung, wo es in den Erscheinungen die entsprechende Realität des Wesentlichen und Wahrhaften selber erblickt und empfindet. Das äußerlich Lebendige bleibt dem tieferen Sinne todt, wenn nichts Inneres und in sich selbst Bedeutungsreiches als die eigentliche Seele hindurchscheint.

γγ) Diese Mängel des verständigen Vorstellens und gewöhnlichen Anschauens tilgt nun drittens das spekulative Denken, und steht dadurch von der einen Seite her mit der poetischen Phantasie in Verwandtschaft. Das vernünftige Erkennen nämlich macht es sich weder mit der zufälligen Einzelheit zu thun oder übersieht in dem Erscheinenden das Wesen desselben, noch begnügt es sich mit jenen Trennungen und bloßen Beziehungen der verständigen Vorstellung und Reflexion, sondern verknüpft das zur freien Totalität, was für die endliche Betrachtung Theils als selbstständig auseinanderfällt, Theils in einheitslose Relation gesetzt wird. Das Denken aber hat nur Gedanken zu seinem Resultat; es verflüchtigt die Form der Realität zur Form des reinen Begriffs, und wenn es auch die wirklichen Dinge in ihrer wesentlichen Besonderheit und ihrem wirklichen Daseyn faßt und erkennt, so erhebt es dennoch auch dieß Besondere in das allgemeine ideelle Element, in welchem allein das Denken bei sich selber ist. Dadurch entsteht der erscheinenden Welt gegenüber

ein neues Reich, das wohl die Wahrheit des Wirklichen, aber eine Wahrheit ist, die nicht wieder im Wirklichen selbst als gestaltende Macht und eigene Seele desselben offenbar wird. Das Denken ist nur eine Versöhnung des Wahren und der Realität im Denken; das poetische Schaffen und Bilden aber eine Versöhnung in der wenn auch nur geistig vorgestellten Form realer Erscheinung selber.

γ) Dadurch erhalten wir zwei unterschiedene Sphären des Bewußtseyns, Poesie und Prosa. In frühen Zeiten, in welchen sich eine bestimmte Weltanschauung, ihrem religiösen Glauben und sonstigen Wissen nach, weder zum verständig geordneten Vorstellen und Erkennen fortgebildet, noch die Wirklichkeit der menschlichen Zustände sich einem solchen Wissen gemäß geregelt hat, behält die Poesie leichteres Spiel. Ihr steht dann die Prosa nicht als ein für sich selbstständiges Feld des inneren und äußeren Daseyns gegenüber, das sie erst überwinden muß, sondern ihre Aufgabe beschränkt sich mehr nur auf ein Vertiefen der Bedeutungen und Klären der Gestalten des sonstigen Bewußtseyns. Hat dagegen die Prosa den gesammten Inhalt des Geistes schon in ihre Auffassungsweise hineingezogen und allem und jedem den Stempel derselben eingedrückt, so muß die Poesie das Geschäft einer durchgängigen Umschmelzung und Umprägung übernehmen, und sieht sich bei der Sprödigkeit des Prosaischen nach allen Seiten hin in vielfache Schwierigkeiten verwickelt. Denn sie hat sich nicht nur dem Festhalten der gewöhnlichen Anschauung im Gleichgültigen und Zufälligen zu entreißen, und die Betrachtung des verständigen Zusammenhanges der Dinge zur Vernünftigkeit zu erheben, oder das spekulative Denken zur Phantasie gleichsam im Geiste selber wieder zu verleiblichen, sondern muß ebenso auch in dieser mehrfachen Rücksicht die gewohnte Ausdrucksweise des prosaischen Bewußtseyns zur poetischen umwandeln, und bei aller Absichtlichkeit, welche solch ein Gegensatz nothwendig hervorruft,

dennoch den Schein der Absichtslosigkeit und ursprünglichen Freiheit, deren die Kunst bedarf, vollständig bewahren.

c) So hätten wir denn jetzt im Allgemeinsten sowohl den Inhalt des Poetischen angegeben, als auch die poetische Form von der prosaischen abgeschieden. Der dritte Punkt endlich, dessen wir noch erwähnen müssen, betrifft die Partikularisation, zu welcher die Poesie mehr noch als die übrigen Künste fortgeht, die eine weniger reichhaltige Entwickelung haben. Die Architektur sehen wir zwar gleichfalls bei den verschiedensten Völkern und in dem ganzen Verlauf der Jahrhunderte erstehen, doch schon die Skulptur erreicht ihren höchsten Gipfelpunkt in der alten Welt, durch die Griechen und Römer, wie die Malerei und Musik in der neueren Zeit durch die christlichen Völker. Die Poesie aber feiert bei allen Nationen und in allen Zeiten fast, welche überhaupt in der Kunst produktiv sind, Epochen des Glanzes und der Blüthe. Denn sie umfaßt den gesammten Menschengeist, und die Menschheit ist vielfach partikularisirt.

α) Da nun die Poesie nicht das Allgemeine in wissenschaftlicher Abstraktion zu ihrem Gegenstande hat, sondern das individualisirte Vernünftige zur Darstellung bringt, so bedarf sie durchweg der Bestimmtheit des Nationalcharakters, aus dem sie hervorgeht, und dessen Gehalt und Weise der Anschauung auch ihren Inhalt und ihre Darstellungsart ausmacht, und geht deshalb zu einer Fülle der Besonderung und Eigenthümlichkeit fort. Morgenländische, italienische, spanische, englische, römische, griechische, deutsche Poesie, alle sind durchaus in Geist, Empfindung, Weltanschauung, Ausdruck u. s. f. verschieden.

Die gleich mannigfaltige Unterschiedenheit macht sich nun auch rücksichtlich der Zeitepochen, in welchen gedichtet wird, geltend. Was z. B. die deutsche Poesie jetzt ist, hat sie im Mittelalter oder zur Zeit des dreißigjährigen Krieges nicht seyn können. Die Bestimmungen, die jetzt unser höchstes Interesse erregen, gehören der ganzen gegenwärtigen Zeitentwickelung an, und

so hat jede Zeit ihre weitere oder beschränktere, höhere und freiere oder herabgestimmtere Empfindungsweise, überhaupt ihre besondere Weltanschauung, welche sich gerade durch die Poesie, in sofern das Wort den ganzen Menschengeist auszusprechen im Stande ist, am klarsten und vollständigsten zum kunstgemäßen Bewußtseyn bringt. —

β) Unter diesen Nationalcharakteren, Zeitgesinnungen und Weltanschauungen sind dann wieder die einen poetischer als die anderen. So ist z. B. die morgenländische Form des Bewußtseyns im Ganzen poetischer als die abendländische, Griechenland ausgenommen. Das Unzersplitterte, Feste, Eine, Substantielle bleibt im Orient immer die Hauptsache, und solch eine Anschauung ist die von Hause aus gediegenste, wenn sie auch nicht bis zur Freiheit des Ideals hindurchdringt. Das Abendland dagegen, besonders die neuere Zeit geht von der unendlichen Zerstreuung und Partikularisation des Unendlichen aus, wodurch bei der Punktualisirung aller Dinge auch das Endliche für die Vorstellung Selbstständigkeit erhält und doch wieder zur Relativität muß umgebeugt werden, während für die Orientalen nichts eigentlich selbstständig bleibt, sondern alles nur als das Accidentielle erscheint, das in dem Einen und Absoluten, zu welchem es zurückgeführt ist, seine stete Koncentration und letzte Erledigung findet.

γ) Durch diese Mannigfaltigkeit der Volksunterschiede und den Entwickelungsgang im Verlauf der Jahrhunderte zieht sich nun aber als das Gemeinsame, und deshalb auch anderen Nationen und Zeitgesinnungen Veständliche und Genießbare einerseits das allgemein Menschliche hindurch, andererseits das Künstlerische. In dieser doppelten Beziehung besonders ist die griechische Poesie immer von Neuem wieder von den verschiedensten Nationen bewundert und nachgebildet worden, da in ihr das rein Menschliche dem Inhalte wie der künstlerischen Form nach zur schönsten Entfaltung gekommen ist. Doch selbst das Indische

z. B., allem Abstande der Weltanschauung und Darstellungsweise zum Trotz, ist uns nicht gänzlich fremd, und wir können es als einen Hauptvorzug der jetzigen Zeit rühmen, daß in ihr sich der Sinn für die ganze Reichhaltigkeit der Kunst und des menschlichen Geistes überhaupt mehr und mehr aufzuschließen begonnen hat.

Sollen wir nun bei diesem Triebe zur Individualisirung, welchem die Poesie, den angegebenen Seiten nach, durchgängig folgt, hier von der Dichtkunst im Allgemeinen handeln, so bleibt dieß Allgemeine, das als solches könnte festgestellt werden, sehr abstrakt und schaal, und wir müssen deshalb, wenn wir von eigentlicher Poesie sprechen wollen, die Gestaltungen des vorstellenden Geistes immer in nationaler und temporärer Eigenthümlichkeit fassen, und selbst die dichtende subjektive Individualität nicht außer Acht lassen.

Dieß sind die Gesichtspunkte, welche ich in Betreff der poetischen Auffassung überhaupt vorausschicken wollte.

2. Das poetische und prosaische Kunstwerk.

Bei dem innern Vorstellen als solchen aber kann die Poesie nicht stehen bleiben, sondern muß sich zum poetischen Kunstwerke gliedern und abrunden.

Die vielseitigen Betrachtungen, zu welchen dieser neue Gegenstand auffordert, können wir so zusammenfassen und ordnen, daß wir

Erstens das Wichtigste hervorheben, was das poetische Kunstwerk überhaupt angeht, und dieses sodann

Zweitens von den Hauptgattungen der prosaischen Darstellung abscheiden, in sofern dieselbe einer künstlerischen Behandlung noch fähig bleibt. Hieraus erst wird sich uns

Drittens der Begriff des freien Kunstwerkes vollständig ergeben.

a) In Rücksicht auf das poetische Kunstwerk im

Allgemeinen brauchen wir nur die Forderung zu wiederholen, daß es, wie jedes andere Produkt der freien Phantasie, zu einer organischen Totalität müsse ausgestaltet und abgeschlossen werden. Diesem Anspruch kann nur in folgender Weise Genüge geschehen.

α) *Erstens* muß dasjenige, was den durchgreifenden Inhalt ausmacht, sey es ein bestimmter Zweck des Handelns und Begebens, oder eine bestimmte Empfindung und Leidenschaft, vor allem Einheit in sich selbst haben.

αα) Auf dieses Eine muß sich dann alles Uebrige beziehen und damit in konkretem freiem Zusammenhange stehn. Dieß ist nur dadurch möglich, daß der gewählte Inhalt nicht als abstraktes *Allgemeines* gefaßt wird, sondern als menschliches Handeln und Empfinden, als Zweck und Leidenschaft, welche dem Geist, dem Gemüth, dem Wollen bestimmter *Individuen* angehören, und aus dem eigenen Boden dieser individuellen Natur selbst entspringen.

ββ) Das Allgemeine, das zur Darstellung gelangen soll, und die Individuen, in deren Charakter, Begebnissen und Handlungen es zur poetischen Erscheinung heraustritt, dürfen deshalb nicht auseinander fallen, oder so bezogen seyn, daß die Individuen nur abstrakten Allgemeinheiten dienstbar werden, sondern beide Seiten müssen lebendig in einander verwebt bleiben. So ist in der Iliade z. B. der Kampf der Griechen und Troer und der Sieg der Hellenen an den Zorn des Achilles geknüpft, welcher dadurch den zusammenhaltenden Mittelpunkt des Ganzen abgiebt. Allerdings finden sich auch poetische Werke, in welchen der Grundinhalt Theils überhaupt allgemeinerer Art ist, Theils auch für sich in bedeutenderer Allgemeinheit ausgeführt wird, wie z. B. in Dante's großem epischen Gedichte, das die ganze göttliche Welt durchschreitet und nun die verschiedenartigsten Individuen im Verhältniß zu den Höllenstrafen, dem Fegefeuer und den Segnungen des Paradieses darstellt. Aber auch hier ist kein abstraktes Auseinanderfallen dieser Seiten und keine bloße Dienstbar-

keit der einzelnen Subjekte vorhanden. Denn in der christlichen Welt ist das Subjekt nicht als bloße Accidenz der Gottheit zu fassen, sondern als unendlicher Zweck in sich selbst, so daß hier der allgemeine Zweck, die göttliche Gerechtigkeit im Verdammen und Seligsprechen, zugleich als die immanente Sache, das ewige Interesse und Seyn des Einzelnen selber erscheinen kann. Es ist in dieser göttlichen Welt schlechthin um das Individuum zu thun: im Staate kann es wohl aufgeopfert werden, um das Allgemeine, den Staat zu retten, in Bezug auf Gott aber und in dem Reiche Gottes ist es an und für sich Selbstzweck.

γγ) Drittens jedoch muß nun auch das Allgemeine, das den Inhalt für die menschliche Empfindung und Handlung liefert, als selbstständig, in sich fertig und vollendet dastehn, und eine abgeschlossene Welt für sich ausmachen. Hören wir z. B. in unseren Tagen von einem Officier, General, Beamten, Professor u. s. w., und stellen wir uns vor, was dergleichen Figuren und Charaktere in ihren Zuständen und Umgebungen zu wollen und zu vollbringen im Stande sind, so haben wir nur einen Inhalt des Interesses und der Thätigkeit vor uns, der Theils nichts für sich Abgerundetes und Selbstständiges ist, sondern in unendlich mannigfaltigen äußeren Zusammenhängen, Verhältnissen und Abhängigkeiten steht, Theils wieder als abstraktes Ganzes genommen die Form eines von der Individualität des sonstigen totalen Charakters losgerissenen Allgemeinen, der Pflicht z. B. annehmen kann. — Umgekehrt giebt es wohl einen Inhalt gediegener Art, der ein in sich geschlossenes Ganzes bildet, doch ohne weitere Entwickelung und Bewegung schon in einem Satze vollendet und fertig ist. Von solchem Gehalt läßt sich eigentlich nicht sagen, ob er zur Poesie oder Prosa zu rechnen sey. Das große Wort des alten Testaments z. B.: „Gott sprach, es werde Licht und es ward Licht,“ ist in seiner Gediegenheit und schlagenden Fassung für sich die höchste Poesie so gut als Prosa. Ebenso die Gebote: Ich bin der Herr, der Gott, du

sollt keine anderen Götter haben neben mir; oder: du sollt Vater und Mutter ehren. Auch die goldenen Sprüche des Pythagoras, die Sprüche und Weisheit Salomonis u. s. f. gehören hierher. Es sind dieß gehaltvolle Sätze, die gleichsam noch vor dem Unterschiede des Prosaischen und Poetischen liegen. Ein poetisches Kunstwerk aber ist dergleichen selbst in größeren Zusammenstellungen kaum zu nennen, denn die Abgeschlossenheit und Rundung haben wir in der Poesie zugleich als Entwickelung, Gliederung und deshalb als eine Einheit zu nehmen, welche wesentlich aus sich zu einer wirklichen Besonderung ihrer unterschiedenen Seiten und Theile herausgeht. Diese Forderung, welche sich in der bildenden Kunst, nach Seiten der Gestalt wenigstens, von selber versteht, ist auch für das poetische Kunstwerk von höchster Wichtigkeit.

β) Wir sind dadurch auf einen zweiten zur organischen Gliederung gehörigen Punkt geführt, auf die Besonderung nämlich des Kunstwerks in sich zu einzelnen Theilen, welche, um in eine organische Einheit treten zu können, als für sich selber ausgebildet erscheinen müssen.

αα) Die nächste Bestimmung, die hier sich aufthut, findet darin ihren Grund, daß die Kunst überhaupt beim Besondern zu verweilen liebt. Der Verstand eilt, indem er das Mannigfaltige sogleich entweder theoretisch aus allgemeinen Gesichtspunkten her zusammenfaßt, und es zu Reflexionen und Kategorien verflüchtigt; oder es praktisch bestimmten Zwecken unterwirft, so daß das Besondere und Einzelne nicht zu seinem vollständigen Rechte kommt. Sich bei dem aufzuhalten, was dieser Stellung gemäß nur einen relativen Werth bewahren kann, erscheint dem Verstande deshalb als unnütz und langweilig. Der poetischen Auffassung und Ausgestaltung aber muß jeder Theil, jedes Moment für sich interessant, für sich lebendig seyn, und sie verweilt daher mit Lust beim Einzelnen, malt es mit Liebe aus, und behandelt es als eine Totalität für sich. Wie groß also das

Interesse, der Gehalt auch seyn mag, den die Poesie zum Mittelpunkte eines Kunstwerks macht, so organisirt sie doch ebensosehr auch im Kleinen, wie schon im menschlichen Organismus jedes Glied, jeder Finger aufs zierlichste zu einem Ganzen abgerundet ist, und überhaupt in der Wirklichkeit sich jede besondere Existenz zu einer Welt in sich abschließt. Das Fortschreiten der Poesie ist deshalb langsamer als die Urtheile und Schlüsse des Verstandes, dem es sowohl bei seinen theoretischen Betrachtungen als auch bei seinen praktischen Zwecken und Absichten vornehmlich auf das Endresultat, weniger dagegen auf den Weg, den er entlang geht, ankommt. — Was aber den Grad anbetrifft, in welchem hier die Poesie ihrem Hange zu jenem verweilenden Ausmalen nachgeben darf, so sahen wir schon, daß es nicht ihr Beruf sey, das Aeußerliche als solches in der Form seiner sinnlichen Erscheinung weitläufig zu beschreiben. Macht sie sich deshalb dergleichen breite Schilderungen zu ihrer Hauptaufgabe, ohne geistige Bezüge und Interessen darin wiederscheinen zu lassen, so wird sie schwerfällig und langweilig. Besonders muß sie sich hüten, in Betreff auf genaues Detailliren mit der partikulären Vollständigkeit des realen Daseyns wetteifern zu wollen. Schon die Malerei muß in dieser Rücksicht vorsichtig seyn und sich zu beschränken wissen. Bei der Poesie nun kommt hiebei noch der doppelte Gesichtspunkt in Betracht, daß sie einerseits nur auf die innere Anschauung wirken kann, und andererseits das, was in der Wirklichkeit mit einem Blicke zu überschauen und zu fassen ist, nur in vereinzelten Zügen nacheinander vor die Vorstellung zu bringen vermag, und daher in Ausführung des Einzelnen sich nicht soweit verbreiten darf, daß darüber nothwendig die Totalanschauung sich trübt, verwirrt oder verloren geht. Besondere Schwierigkeiten hat sie vornehmlich dann zu besiegen, wenn sie uns ein verschiedenartiges Handeln oder Geschehen vor Augen stellen soll, das sich der Wirklichkeit nach zur selbigen Zeit vollbringt, und wesentlich in

engem Zusammenhange dieser Gleichzeitigkeit steht, während sie es doch immer nur als ein Nacheinander vorzuführen im Stande bleibt. — In Ansehung dieses Punktes sowie der Art des Verweilens, Fortschreitens u. s. f. ergeben sich übrigens aus dem Unterschiede der besondern Gattungen der Poesie sehr verschiedenartige Forderungen. Es muß z. B. die epische Poesie in ganz anderem Grade beim Einzelnen und Aeußeren Stand halten als die dramatische, die sich im rascheren Laufe vorwärts treibt, oder die lyrische, die es sich nur mit dem Innerlichen zu thun macht.

ββ) Durch eine solche Ausbildung nun verselbstständigen sich zweitens die besonderen Theile des Kunstwerks. Dieß scheint zwar der Einheit, die wir als erste Bedingung aufstellten, schlechthin zu widersprechen, in der That aber ist dieser Widerspruch nur ein falscher Schein. Denn die Selbstständigkeit darf sich nicht in der Weise befestigen, daß jeder besondere Theil sich absolut von dem anderen abtrennt, sondern muß sich nur in so weit geltend machen, als dadurch die verschiedenen Seiten und Glieder zeigen, ihrer selbst wegen in eigenthümlicher Lebendigkeit zur Darstellung gekommen zu seyn, und auf eigenen freien Füßen zu stehn. Fehlt dagegen den einzelnen Theilen die individuelle Lebendigkeit, so wird das Kunstwerk, das wie die Kunst überhaupt dem Allgemeinen nur in Form wirklicher Besonderheit ein Daseyn geben kann, kahl und todt.

γγ) Dieser Selbstständigkeit zum Trotz müssen jedoch dieselben einzelnen Theile ebensosehr in Zusammenhang bleiben, in sofern die eine Grundbestimmung, welche sich in ihnen explicirt und darstellt, sich als die durchgreifende und die Totalität des Besondern zusammenhaltende und in sich zurücknehmende Einheit kund zu geben hat. An dieser Forderung vornehmlich kann die Poesie, wenn sie nicht auf ihrer Höhe steht, leicht scheitern, und das Kunstwerk aus dem Elemente der freien Phan-

tasie in das Bereich der Prosa zurückversetzen. Der Zusammenhang nämlich, in welchen die Theile gebracht werden, darf keine bloße Zweckmäßigkeit seyn. Denn in dem teleologischen Verhältnisse ist der Zweck die für sich vorgestellte und gewollte Allgemeinheit, die sich zwar die besonderen Seiten, durch welche und in denen sie Existenz gewinnt, gemäß zu machen versteht, dieselben jedoch nur als Mittel verwendet, und ihnen in sofern alles freie Bestehen für sich und dadurch jede Art der Lebendigkeit raubt. Die Theile kommen dann nur in absichtliche Beziehung auf den einen Zweck, der allein als gültig hervorstechen soll, und das Uebrige abstrakt in seinen Dienst nimmt und sich unterwirft. Diesem unfreien verständigen Verhältnisse widerstrebt die freie Schönheit der Kunst.

γ) Deshalb muß die Einheit, welche sich in den besonderen Theilen des Kunstwerks wiederherzustellen hat, anderer Art seyn. Wir können die zwiefache Bestimmung, die in ihr liegt, so fassen:

αα) Erstens ist jedem Theile die oben geforderte eigenthümliche Lebendigkeit zu bewahren. Sehen wir nun aber auf das Recht, nach welchem das Besondere überhaupt in das Kunstwerk eingeführt werden kann, so gingen wir davon aus, daß es eine Grundidee sey, zu deren Darstellung das Kunstwerk überhaupt unternommen wird. Von ihr aus muß daher auch alles Bestimmte und Einzelne seinen eigentlichen Ursprung herschreiben. Der Inhalt nämlich eines poetischen Werks darf nicht an sich selbst abstrakter, sondern muß konkreter Natur seyn, und somit durch sich selber auf eine reichhaltige Entfaltung unterschiedener Seiten hinleiten. Wenn nun diese Unterschiedenheit, mag sie auch in ihrer Verwirklichung scheinbar zu direkten Gegensätzen auseinanderfallen, in jenem in sich einheitsvollen Gehalt der Sache nach begründet ist, so kann dieß nicht anders der Fall seyn, als wenn der Inhalt selbst, seinem Begriffe und Wesen gemäß, eine in sich abgeschlossene und übereinstimmende Totalität von Besonderheiten enthält, welche die seinigen sind,

und in deren Auseinanderlegung sich erst, was er selber seiner eigentlichen Bedeutung zufolge ist, wahrhaft explicirt. Nur diese besondern Theile, welche dem Inhalte ursprünglich angehören, dürfen sich deshalb im Kunstwerke in der Form wirklicher, für sich gültiger und lebendiger Existenz ausbreiten, und haben in dieser Rücksicht, wie sehr sie auch in der Realisation ihrer besondern Eigenthümlichkeit einander gegenüber zu treten scheinen mögen, von Hause aus ein geheimes Zusammenstimmen, das in ihrer eigenen Natur seinen Grund findet.

ββ) Da nun zweitens das Kunstwerk in Form realer Erscheinung darstellt, so muß die Einheit, um nicht den lebendigen Wiederschein des Wirklichen zu gefährden, selbst nur das innere Band seyn, das die Theile scheinbar unabsichtlich zusammenhält und sie zu einer organischen Totalität abschließt. Diese seelenvolle Einheit des Organischen ist es, die allein das eigentlich Poetische, der prosaischen Zweckmäßigkeit gegenüber, hervorzubringen vermag. Wo nämlich das Besondere nur als Mittel für einen bestimmten Zweck erscheint, hat es und soll es an sich selbst kein eigenthümliches Gelten und Leben haben, sondern im Gegentheil in seiner ganzen Existenz darthun, daß es nur um eines Anderen, d. h. des bestimmten Zweckes willen, da sey. Die Zweckmäßigkeit giebt ihre Herrschaft über die Objektivität, in welcher der Zweck sich realisirt, offenbar kund. Das Kunstwerk aber kann den Besonderheiten, in deren Entfaltung es den zum Mittelpunkt erwählten Grundinhalt auseinanderlegt, den Schein selbstständiger Freiheit zutheilen, und muß es thun, weil dieß Besondere nichts anderes ist, als eben jener Inhalt selber in Form seiner wirklichen ihm entsprechenden Realität. Wir können dadurch an das Geschäft des spekulativen Denkens erinnert werden, das gleichfalls einerseits das Besondere aus der zunächst unbestimmten Allgemeinheit zur Selbstständigkeit entwickeln muß, andererseits aber zu zeigen hat, wie innerhalb dieser Totalität des Besonderen, in welcher nur das sich explicirt, was an sich in

dem Allgemeinen liegt, sich eben deswegen die Einheit wieder herstellt, und nun erst wirklich konkrete, durch ihre eigenen Unterschiede und deren Vermittelung erwiesene Einheit ist. Die spekulative Philosophie bringt durch diese Betrachtungsweise gleichfalls Werke zu Stande, welche, hierin den poetischen ähnlich, eine durch den Inhalt selbst in sich abgeschlossene Identität und gegliederte Entfaltung haben; bei der Vergleichung beider Thätigkeiten aber müssen wir außer dem Unterschiede der reinen Gedankenentwickelung und der darstellenden Kunst eine andere wesentliche Verschiedenheit herausheben. Die philosophische Deduktion nämlich thut wohl die Nothwendigkeit und Realität des Besonderen dar, durch das dialektische Aufheben desselben beweist sie jedoch ausdrücklich wieder an jedem Besonderen selbst, daß es nur in der konkreten Einheit erst seine Wahrheit und seinen Bestand finde. Die Poesie dagegen schreitet zu solch einem absichtlichen Aufzeigen nicht fort; die zusammenstimmende Einheit muß zwar vollständig in jedem ihrer Werke vorhanden und als das Beseelende des Ganzen auch in allem Einzelnen thätig seyn, aber diese Gegenwärtigkeit bleibt das durch die Kunst nicht ausdrücklich hervorgehobene, sondern innerliche An-sich, wie die Seele unmittelbar in allen Gliedern lebendig ist, ohne denselben den Schein eines selbstständigen Daseyns zu nehmen. Es geht damit wie mit Tönen und Farben. Gelb, Blau, Grün, Roth sind verschiedene Farben, die sich bis zu vollständigen Gegensätzen forttreiben und doch, da sie als Totalität im Wesen der Farbe selbst liegen, in Harmonie bleiben können, ohne daß ihre Einheit als solche ausdrücklich an ihnen herausgekehrt ist. Ebenso bleiben der Grundton, die Terz und Quinte besondere Töne und geben doch die Zusammenstimmung des Dreiklangs; ja sie bilden diese Harmonie nur, wenn jedem Tone für sich sein freier eigenthümlicher Klang gelassen wird.

γγ) In Ansehung der organischen Einheit und Gliederung des Kunstwerks nun aber bringt ebensowohl die b e s o n d e r e

Kunstform, aus welcher das Kunstwerk seinen Ursprung hat, als auch die bestimmte Gattung der Poesie, in deren speciellem Charakter es sich ausgestaltet, wesentliche Unterschiede herein. Die Poesie z. B. der symbolischen Kunst kann bei abstrakteren unbestimmteren Bedeutungen, die den Grundinhalt abgeben, die echte organische Durchbildung nicht in dem Grade der Reinheit erreichen, als dieß bei Werken der klassischen Kunstform möglich ist. Im Symbolischen ist überhaupt, wie wir im ersten Theile sahen, der Zusammenhang der allgemeinen Bedeutung und des wirklichen Erscheinens, zu der die Kunst den Inhalt verkörpert, lockerer Art, so daß hier die Besonderheiten bald eine größere Selbstständigkeit behalten, bald wieder, wie in der Erhabenheit sich nur aufheben, um in dieser Negation die eine alleinige Macht und Substanz faßbar zu machen, oder es nur zu einer räthselhaften Verknüpfung besonderer, an sich selbst ebenso heterogener als verwandter Züge und Seiten des natürlichen und geistigen Daseyns bringen. Umgekehrt giebt die romantische Kunstform, in welcher das Innere sich als in sich zurückgezogen nur dem Gemüthe offenbart, der besonderen äußeren Realität einen gleichfalls weiteren Spielraum selbstständiger Entfaltung, so daß auch hier der Zusammenhang und die Einheit aller Theile zwar vorhanden seyn muß, doch so klar und fest nicht kann ausgebildet werden als in den Produkten der klassischen Kunstform.

In der ähnlichen Art gestattet das Epos ein breiteres Ausmalen des Aeußerlichen, sowie ein Verweilen bei episodischen Begebenheiten und Thaten, wodurch die Einheit des Ganzen, bei der vermehrten Selbstständigkeit der Theile, als weniger durchgreifend erscheint. Das Drama hingegen erheischt eine strengere Zusammengezogenheit, obschon die romantische Poesie auch im Dramatischen sich eine episodenreiche Mannigfaltigkeit und eine ausführende Partikularität in der Charakteristik sowohl des Inneren als auch des Aeußeren erlaubt. Die Lyrik, nach Maaß-

gabe ihrer verschiedenen Arten, nimmt gleichfalls die vielseitigste Darstellungsweise auf, indem sie bald erzählt, bald nur Empfindungen und Betrachtungen ausspricht, bald bei einem ruhigeren Fortgang eine enger verknüpfende Einheit beobachtet, bald in fessselloser Leidenschaft scheinbar in Vorstellungen und Empfindungen einheitslos umherschweifen kann. — Soviel vom poetischen Kunstwerk im Allgemeinen.

b) Um nun zweitens den Unterschied des in dieser Weise organisirten Gedichts von der prosaischen Darstellung bestimmter herauszuheben, wollen wir uns an diejenigen Gattungen der Prosa wenden, welche innerhalb ihrer Gränzen noch am meisten im Stande sind der Kunst theilhaftig zu werden. Dieß ist vornehmlich bei der Kunst der Geschichtsschreibung und Beredtsamkeit der Fall.

α) Was in dieser Rücksicht die Geschichtsschreibung angeht, so läßt sie allerdings für eine Seite der künstlerischen Thätigkeit Raum genug übrig.

αα) Die Entwickelung des menschlichen Daseyns in Religion und Staat, die Begebenheiten und Schicksale der hervorragendsten Individuen und Völker, welche in diesen Gebieten von lebendiger Thätigkeit sind, große Zwecke ins Werk setzen, oder ihr Unternehmen zu Grunde gehen sehen, dieser Gegenstand und Inhalt der Geschichtserzählung kann für sich wichtig, gediegen und interessant seyn, und wie sehr der Historiker auch bemüht seyn muß, das wirklich Geschehene wiederzugeben, so hat er doch diesen bunten Inhalt der Begebnisse und Charaktere in die Vorstellung aufzunehmen, und aus dem Geiste her für die Vorstellung wiederzuschaffen und darzustellen. Bei solcher Reproduktion darf er sich ferner nicht mit der bloßen Richtigkeit des Einzelnen begnügen, sondern muß zugleich das Aufgefaßte ordnen, bilden und die einzelnen Züge, Vorfälle, Thaten so zusammenfassen und gruppiren, daß uns aus ihnen einerseits ein deutliches Bild der Nation, der Zeit, der äußeren Umstände und innern Größe oder Schwäche

der handelnden Individuen in charaktervoller Lebendigkeit entgegenspringt, andererseits aus allen Theilen ihr Zusammenhang hervorgeht, in welchem sie zu der innern geschichtlichen Bedeutung eines Volks, einer Begebenheit u. s. f. stehen. In diesem Sinne sprechen wir noch jetzt von der Kunst des Herodot, Thucydides, Xenophon, Tacitus und weniger Anderer, und werden ihre Erzählungen immer als klassische Werke der redenden Kunst bewundern.

ββ) Dennoch gehören auch diese schönsten Produkte der Geschichtsschreibung nicht der freien Kunst an, ja selbst wenn wir auch noch die äußerlich poetische Behandlung der Diktion, Versmaaße u. s. f. hinzuthun wollten, würde doch keine Poesie daraus entstehen. Denn nicht nur die Art und Weise, in der die Geschichte *geschrieben* wird, sondern die Natur ihres *Inhaltes* ist es, welche sie prosaisch macht. Wir wollen hierauf einen nähern Blick werfen.

Das eigentlich dem Gegenstand und der Sache nach Historische nimmt erst da seinen Anfang, wo die Zeit des Heroenthums, das ursprünglich der Poesie und Kunst zu vindiciren ist, aufhört, da also, wo die Bestimmtheit und Prosa des Lebens sowohl in den wirklichen Zuständen als auch in der Auffassung und Darstellung derselben vorhanden ist. So beschreibt Herodot z. B. nicht den Zug der Griechen gen Troja, sondern die Perserkriege, und hat sich vielfach mit mühsamer Forschung und besonnener Beobachtung um die genaue Kenntniß dessen bemüht, was er zu erzählen gedenkt. Die Inder dagegen, ja die Orientalen überhaupt, fast nur mit Ausnahme der Chinesen, haben nicht prosaischen Sinn genug, um eine wirkliche Geschichtsschreibung zu liefern, indem sie entweder zu rein religiösen oder zu phantastischen Ausdeutungen und Umgestaltungen des Vorhandenen abschweifen. — Das Prosaische nun der historischen Zeit eines Volkes liegt kurz in Folgendem.

Zur Geschichte gehört *erstens* ein Gemeinwesen, sey es

nach der religiösen oder nach der weltlichen Seite des Staates hin, — mit Gesetzen, Einrichtungen u. s. f., die für sich festgesetzt sind, und als allgemeine Gesetze bereits gelten oder geltend gemacht werden sollen.

Aus solchem Gemeinwesen nun zweitens geh'n bestimmte Handlungen für die Erhaltung und Veränderung desselben hervor, die allgemeiner Natur seyn können und die Hauptsache ausmachen, um welche es sich handelt, und zu deren Beschließung und Ausführung es nothwendig entsprechender Individuen bedarf. Diese sind groß und hervorragend, wenn sie sich mit ihrer Individualität dem gemeinsamen Zwecke, der im innern Begriff der vorhandenen Zustände liegt, gemäß erweisen; klein, wenn sie der Durchführung nicht gewachsen sind; schlecht, wenn sie, statt die Sache der Zeit zu verfechten, nur ihre davon abgetrennte und somit zufällige Individualität walten lassen. Mag nun der eine oder der andere dieser oder sonstiger Fälle eintreten, so ist doch nie das vorhanden, was wir von dem echt poetischen Inhalte und Weltzustande bereits im ersten Theil gefordert haben. Auch bei den großen Individuen nämlich ist der substantielle Zweck, dem sie sich widmen, mehr oder weniger gegeben, vorgeschrieben, abgenöthigt, und es kommt in sofern nicht die individuelle Einheit zu Stande, in welcher das Allgemeine und die ganze Individualität schlechthin identisch, ein Selbstzweck für sich, ein geschlossenes Ganzes seyn soll. Denn mögen sich auch die Individuen ihr Ziel aus sich selber gesteckt haben, so macht doch nicht die Freiheit oder Unfreiheit ihres Geistes und Gemüthes, diese individuelle lebendige Gestaltung selbst, sondern der durchgeführte Zweck, seine Wirkung auf die vorgefundene, für sich von dem Individuum unabhängige Wirklichkeit den Gegenstand der Geschichte aus. — Auf der anderen Seite kehrt sich in geschichtlichen Zuständen das Spiel der Zufälligkeit heraus, der Bruch zwischen dem in sich Substantiellen und der Relativität der einzelnen Ereignisse und Vorfälle, sowie der besonderen Subjek-

tivität der Charaktere in ihren eigenthümlichen Leidenschaften, Absichten, Schicksalen, welche in dieser Prosa weit mehr Sonderbares und Abweichendes haben, als die Wunder der Poesie, die sich immer noch an das allgemein Gültige halten müssen.

Was drittens endlich die Ausführung der historischen Handlungen angeht, so schiebt sich auch hier wieder, im Unterschiede des eigentlich Poetischen, Theils der Zwiespalt der subjektiven Eigenthümlichkeit und des für die allgemeine Sache nöthigen Bewußtseyns von Gesetzen, Grundsätzen, Maximen u. s. f. als prosaisch ein, Theils bedarf die Realisation der vorgesetzten Zwecke selbst vieler Veranstaltungen und Zurüstungen, deren äußerliche Mittel eine große Breite, Abhängigkeit und Beziehung haben, und von Seiten des intendirten Unternehmens her nun auch mit Verstand, Klugheit und prosaischer Uebersicht zweckmäßig zugerichtet und angewendet werden müssen. Es wird nicht unmittelbar Hand ans Werk gelegt, sondern größtentheils nach weitläufigen Vorbereitungen, so daß die einzelnen Ausführungen, welche für den einen Zweck geschehn, entweder ihrem Inhalte nach häufig ganz zufällig und ohne innere Einheit bleiben, oder in Form praktischer Nützlichkeit aus dem nach Zwecken beziehenden Verstande, nicht aber aus selbstständiger unmittelbar freier Lebendigkeit hervorgehn.

γγ) Der Geschichtsschreiber nun hat nicht das Recht, diese prosaischen Charakterzüge seines Inhalts auszulöschen oder in andere poetische zu verwandeln; er muß erzählen, was vorliegt, und wie es vorliegt, ohne umzudeuten und poetisch auszubilden. Wie sehr er deshalb auch bemüht seyn kann, den inneren Sinn und Geist der Epoche, des Volks, der bestimmten Begebenheit, welche er schildert, zum inneren Mittelpunkte und das Einzelne zusammenhaltenden Bande seiner Erzählung zu machen, so hat er doch nicht die Freiheit, die vorgefundenen Umstände, Charaktere und Begebnisse sich zu diesem Behuf, wenn er auch das in sich selbst ganz Zufällige und Bedeutungslose bei Seite schiebt, zu

unterwerfen, sondern er muß sie nach ihrer äußerlichen Zufälligkeit, Abhängigkeit und rathlosen Willkür gewähren lassen. In der Biographie zwar scheint eine individuelle Lebendigkeit und selbstständige Einheit möglich, da hier das Individuum, sowie das, was von demselben ausgeht und auf diese eine Gestalt zurückwirkt, das Centrum der Darstellung bleibt, aber ein geschichtlicher Charakter ist auch nur eines von zwei verschiedenen Extremen. Denn obschon derselbe eine subjektive Einheit abgiebt, so thun sich dennoch auf der anderen Seite mannigfaltige Begebenheiten, Ereignisse u. s. f. hervor, die Theils für sich ohne inneren Zusammenhang sind, Theils das Individuum ohne freies Zuthun desselben berühren und es in diese Aeußerlichkeit hineinziehn. So ist z. B. Alexander allerdings das Eine Individuum, das an der Spitze seiner Zeit steht, und sich auch aus eigener Individualität, die mit den Außenverhältnissen zusammenstimmt, zu dem Zuge gegen die persische Monarchie entschließt; Asien aber, das er besiegt, ist in der vielfachen Willkür seiner einzelnen Völkerschaften nur ein zufälliges Ganzes, und was geschieht, geht nach der Weise der unmittelbaren äußerlichen Erscheinung vor sich. — Steigt nun endlich der Historiker auch seiner subjektiven Erkenntniß nach in die absoluten Gründe für das Geschehen und in das göttliche Wesen hinunter, vor welchem die Zufälligkeiten verschwinden, und sich die höhere Nothwendigkeit enthüllt, so darf er sich dennoch in Rücksicht auf die reale Gestalt der Begebnisse nicht das Vorrecht der Dichtkunst erlauben, für welche dieß Substantielle die Hauptsache seyn muß, indem der Poesie allein die Freiheit zukommt, über den vorhandenen Stoff, damit er der inneren Wahrheit auch äußerlich gemäß sey, ungehindert zu schalten.

β) Die Beredtsamkeit zweitens scheint der freien Kunst schon näher zu stehn.

αα) Denn obschon der Redner sich gleichfalls aus der vorhandenen Wirklichkeit heraus, aus bestimmten realen Umständen und

Absichten die Gelegenheit und den Inhalt für sein Kunstwerk nimmt, so bleibt dennoch erstens, was er ausspricht, sein freies Urtheil, seine eigene Gesinnung, sein subjektiver immanenter Zweck, bei welchem er mit seinem ganzen Selbst lebendig dabei seyn kann. Ebenso zweitens ist ihm die Entwickelung dieses Inhalts, die Behandlungsweise überhaupt vollständig freigegeben, so daß es den Anschein gewinnt, als wenn wir in der Rede ein durchaus selbstständiges Produkt des Geistes vor uns hätten. Drittens endlich soll er sich nicht nur an unser wissenschaftliches oder sonstiges verständiges Denken wenden, sondern er soll uns zu irgend einer Ueberzeugung bewegen, und darf, um dieß Ziel zu erreichen, auf den ganzen Menschen, die Empfindung, Anschauung u. s. f. einwirken. Sein Inhalt nämlich ist nicht nur die abstrakte Seite des bloßen Begriffs der Sache, für die er uns zu interessiren, des Zwecks, zu dessen Durchführung er uns aufzufordern gedenkt, sondern zum größten Theile auch eine bestimmte Realität und Wirklichkeit, so daß die Darstellung des Redners einerseits zwar das Substantielle in sich fassen, dieß Allgemeine aber ebensosehr in Form der Erscheinung ergreifen und an unser konkretes Bewußtseyn bringen muß. Er hat deshalb nicht nur den Verstand durch die Strenge der Folgerungen und Schlüsse zu befriedigen, sondern kann sich ebenso gegen unser Gemüth richten, die Leidenschaft aufregen und mit sich fortreißen, die Anschauung ausfüllen, und so den Zuhörer nach allen Formen des Geistes erschüttern und überzeugen.

ββ) Im rechten Lichte gesehn steht jedoch gerade in der Redekunst diese scheinbare Freiheit am meisten unter dem Gesetze praktischer Zweckmäßigkeit.

Was nämlich erstens der Rede ihre eigentliche bewegende Kraft verleiht, liegt nicht in dem besonderen Zwecke, für welchen gesprochen wird, sondern in dem Allgemeinen, den Gesetzen, Regeln, Grundsätzen, auf die sich der vereinzelte Fall zurück-

führen läßt, und welche für sich bereits in dieser Form der Allgemeinheit, Theils als wirkliche Staatsgesetze, Theils als moralische, rechtliche, religiöse Maximen, Gefühle, Dogmen u. s. f. vorhanden sind. Der bestimmte Umstand und Zweck, der hier den Ausgangspunkt abgiebt, und dieß Allgemeine sind deshalb von Hause aus getrennt, und diese Scheidung wird als das bleibende Verhältniß beibehalten. Der Redner hat freilich die Absicht, beide Seiten in Eins zu setzen, was sich aber im Poetischen, in sofern es überhaupt poetisch ist, schon als ursprünglich vollbracht zeigt, steht in der Redekunst nur als das subjektive Ziel des Redners da, dessen Erreichung außerhalb der Rede selbst liegt. Es bleibt in sofern hier nichts Anderes übrig, als subsumirend zu verfahren, so daß sich also die bestimmte reale Erscheinung, hier der konkrete Fall oder Zweck, nicht in unmittelbarer Einheit mit dem Allgemeinen frei aus sich selbst entwickelt, sondern nur durch die Unterstellung von Grundsätzen und durch die Beziehung auf Gesetzlichkeit, Sitten, Gebräuche u. s. f., die ihrerseits gleichfalls für sich bestehen, geltend gemacht wird. Es ist nicht das freie Leben der Sache in ihrer konkreten Erscheinung, sondern die prosaische Trennung von Begriff und Realität, die bloße Relation Beider und Forderung ihrer Einheit, was den Grundtypus abgiebt. — In dieser Weise muß z. B. der geistliche Redner häufig zu Werke gehn, denn für ihn sind die allgemeinen religiösen Lehren und die daraus folgenden moralischen, politischen und sonstigen Grundsätze und Verhaltungsregeln das, worauf er die verschiedenartigsten Fälle zurückzuführen hat, da diese Lehren im religiösen Bewußtseyn wesentlich auch für sich, als die Substanz von allem Einzelnen, sollen erfahren, geglaubt und erkannt werden. Der Prediger kann dabei allerdings an unser Herz appelliren, die göttlichen Gesetze sich aus dem Quell des Gemüths entwickeln lassen, und sie zu diesem Quell auch beim Zuhörer hinleiten, aber es ist nicht in schlechthin individueller Gestalt, daß sie sollen dargestellt und

hervorgehoben werden, sondern ihre durchgreifende Allgemeinheit gerade soll als Gebote, Vorschriften, Glaubensregeln u. s. f. zum Bewußtseyn kommen. — Mehr noch ist dieß in der gerichtlichen Beredtsamkeit der Fall. In ihr tritt dann außerdem das Gedoppelte ein, daß es einerseits vornehmlich ein bestimmter Fall ist, auf den es ankommt, umgekehrt die Subsumtion desselben unter allgemeine Gesichtspunkte und Gesetze. Was den ersten Punkt betrifft, so liegt das Prosaische schon in der nothwendigen Ausmittelung des wirklich Geschehenen und dem Zusammenlesen und geschickten Kombiniren aller einzelnen Umstände und Zufälligkeiten, woraus denn, der freischaffenden Poesie gegenüber, sogleich die Bedürftigkeit in Ansehung der Kenntniß des wirklichen Falls und die Mühseligkeit dieselbe zu erlangen und mitzutheilen hervorgeht. Weiter dann muß das konkrete Faktum analysirt, und nicht nur seinen einzelnen Seiten nach auseinandergelegt werden, sondern jede dieser Seiten bedarf ebenso wie der ganze Fall einer Zurückführung auf für sich schon im voraus feststehende Gesetze. — Doch auch bei diesem Geschäft bleibt für Rührung des Herzens und Aufregung der Empfindung noch ein Spielraum übrig. Denn das Recht oder Unrecht des erörterten Falls ist so vorstellig zu machen, daß es nicht mehr bei der bloßen Einsicht und allgemeinen Ueberzeugung sein Bewenden hat; im Gegentheil das Ganze kann durch die Art der Darstellung Jedem der Zuhörer so eigenthümlich und subjektiv werden sollen, daß sich gleichsam Keiner mehr soll halten können, sondern Alle ihr eigenes Interesse, ihre eigene Sache darin finden.

Zweitens ist in der Redekunst überhaupt die künstlerische Darstellung und Vollendung nicht dasjenige, was das letzte und höchste Interesse des Redners ausmacht, sondern er hat über die Kunst hinaus noch sosehr einen anderweitigen Zweck, daß die ganze Form und Ausbildung der Rede vielmehr nur als das wirksamste Mittel gebraucht wird, ein außerhalb der Kunst

liegendes Interesse durchzuführen. Nach dieser Seite hin sollen auch die Zuhörer nicht für sich selber bewegt werden, sondern ihre Bewegung und Ueberzeugung wird gleichfalls nur als ein Mittel zur Erreichung der Absicht verwendet, deren Durchführung der Redner sich vorgesetzt hat, so daß also auch für den Hörer die Darstellung nicht als Selbstzweck dasteht, sondern sich nur als ein Mittel erweist, ihn zu dieser oder jener Ueberzeugung zu bringen, oder zu bestimmten Entschlüssen, Thätigkeiten u. s. f. zu veranlassen.

Dadurch verliert die Redekunst auch nach dieser Seite hin ihre freie Gestalt, und wird zu einer Absichtlichkeit, zu einem Sollen, das auch drittens in Betreff auf den Erfolg in der Rede selbst und deren künstlerischen Behandlung seine Erledigung nicht findet. Das poetische Kunstwerk bezweckt nichts Anderes als das Hervorbringen und den Genuß des Schönen; Zweck und Vollbringung liegt hier unmittelbar in dem dadurch selbstständig in sich fertigen Werke, und die künstlerische Thätigkeit ist nicht ein Mittel für ein außerhalb ihrer fallendes Resultat, sondern ein Zweck, der sich in seiner Ausführung unmittelbar mit sich selber zusammenschließt. In der Beredtsamkeit aber erhält die Kunst nur die Stellung eines zur Hülfe herangerufenen Beiwerks; der eigentliche Zweck dagegen geht die Kunst als solche nichts an, sondern ist praktischer Art, Belehrung, Erbauung, Entscheidung von Rechtsangelegenheiten, Staatsverhältnissen u. s. f. und damit eine Absicht für eine Sache, die erst geschehen, für eine Entscheidung, die erst erreicht werden soll, durch jenen Effekt der Redekunst aber noch nichts Geendigtes und Vollbrachtes ist, sondern erst vielfach anderen Thätigkeiten muß anheimgestellt werden. Denn eine Rede kann häufig mit einer Dissonanz schließen, welche erst der Zuhörer als Richter zu lösen und dieser Lösung gemäß sodann zu handeln hat; wie die geistliche Beredtsamkeit z. B. oft von dem unversöhnten Gemüth anhebt und den Hörer zuletzt zu einem Richter über

sich selbst und die Beschaffenheit seines Innern macht. Hier ist nun die religiöse Besserung der Zweck des Redners; ob aber bei aller Erbaulichkeit und Trefflichkeit seiner beredten Ermahnungen die Besserung erfolgt und so der rednerische Zweck erreicht wird, ist eine Seite, die nicht mehr in die Rede selbst fällt und anderen Umständen muß überlassen bleiben.

γγ) Nach allen diesen Richtungen nun hat die Beredtsamkeit ihren Begriff, statt in der freien poetischen Organisation des Kunstwerks, vielmehr in der bloßen Zweckmäßigkeit zu suchen. Der Redner nämlich muß es sich zum Hauptaugenmerk machen, der subjektiven Absicht, aus der sein Werk hervorgeht, sowohl das Ganze als auch die einzelnen Theile zu unterwerfen, wodurch die selbstständige Freiheit der Darstellung aufgehoben, und dafür die Dienstlichkeit zu einem bestimmten, nicht mehr künstlerischen Zweck an die Stelle gesetzt wird. Vornehmlich aber, da es auf lebendige praktische Wirkung abgesehn ist, hat er den Ort, an welchem er spricht, den Grad der Bildung, die Fassungsgabe, den Charakter der Zuhörerschaft durchweg zu berücksichtigen, um nicht mit dem Verfehlen des gerade für diese Stunde, Personen und Lokalität gehörigen Tones den erwünschten praktischen Erfolg einzubüßen. Bei dieser Gebundenheit an äußere Verhältnisse und Bedingungen darf weder das Ganze, noch können die einzelnen Theile mehr aus künstlerisch freiem Gemüth entspringen, sondern es wird sich in Allem und Jedem ein bloß zweckmäßiger Zusammenhang hervorthun, der unter der Herrschaft von Ursach und Wirkung, Grund und Folge, und anderen Verstandeskategorien bleibt.

c) Aus diesem Unterschiede des eigentlich Poetischen von den Produkten der Geschichtsschreibung und Redekunst können wir uns drittens für das poetische Kunstwerk als solches noch folgende Gesichtspunkte festsetzen.

α) In der Geschichtsschreibung lag das Prosaische vornehmlich darin, daß wenn auch ihr Gehalt innerlich substantiell und

von gediegener Wirksamkeit seyn konnte, die wirkliche Gestalt desselben dennoch vielfach von relativen Umständen begleitet, von Zufälligkeiten umhäuft, und durch Willkürlichkeiten verunreinigt erscheinen mußte, ohne daß der Geschichtsschreiber das Recht hatte, diese der unmittelbaren Wirklichkeit schlechthin zugehörige Form der Realität zu verwandeln.

αα) Das Geschäft dieser Umwandlung nun ist ein Hauptberuf der Dichtkunst, wenn sie ihrem Stoffe nach den Boden der Geschichtsschreibung betritt. Sie hat in diesem Falle den innersten Kern und Sinn einer Begebenheit, Handlung, eines nationalen Charakters, einer hervorragenden historischen Individualität herauszufinden, die umherspielenden Zufälligkeiten aber und gleichgültigen Beiwerke des Geschehens, die nur relativen Umstände und Charakterzüge abzustreifen, und dafür solche an die Stelle zu setzen, durch welche die innere Substanz der Sache klar herausscheinen kann, so daß dieselbe in dieser umgewandelten Außengestalt so sehr ihr gemäßes Daseyn findet, daß sich nun erst das anundfürsich Vernünftige in seiner ihm an und für sich entsprechenden Wirklichkeit entwickelt und offenbar macht. Dadurch allein vermag die Poesie zugleich für das bestimmte Werk sich ihren Inhalt zu einem festeren Mittelpunkte in sich abzugränzen, der sich dann ebenso zu einer gerundeten Totalität entfalten kann, da er die besonderen Theile einerseits strenger zusammenhält, andererseits, ohne die Einheit des Ganzen zu gefährden, auch jeder Einzelheit ihr gehöriges Recht zu selbstständiger Ausprägung vergönnen darf.

ββ) Weiter noch kann sie in dieser Rücksicht gehn, wenn sie nicht den Gehalt und die Bedeutung des wirklich historisch Geschehenen, sondern irgend einen damit näher oder entfernter verwandten Grundgedanken, eine menschliche Kollision überhaupt, zu ihrem Hauptinhalt macht, und die historischen Fakta oder Charaktere, das Lokal u. s. f. nur mehr als individualisirende Einkleidung benutzt. Hier tritt dann aber die doppelte Schwierigkeit

ein, daß entweder die geschichtlich bekannten Data, wenn sie mit in die Darstellung aufgenommen werden, jenem Grundgedanken nicht durchweg anpassend seyn können, oder daß umgekehrt, wenn der Dichter dieß Bekannte Theils beibehält, Theils aber zu seinen Zwecken in wichtigen Punkten umändert, dadurch ein Widerspruch des sonst schon in unserer Vorstellung Festen und des durch die Poesie neu Hervorgebrachten entsteht. Diesen Zwiespalt und Widerspruch zu lösen und den rechten störungslosen Einklang zu Stande zu bringen ist schwer, doch nothwendig, denn auch die Wirklichkeit hat in ihren wesentlichen Erscheinungen ein unbestreitbares Recht.

γγ) Die ähnliche Forderung nun ist für die Poesie noch in einem ausgebreiteteren Kreise geltend zu machen. Was nämlich die Dichtkunst an äußerem Lokal, Charakteren, Leidenschaften, Situationen, Konflikten, Begebnissen, Handlungen, Schicksalen darstellt, das Alles findet sich auch sonst schon, mehr als man gewöhnlich glauben mag, in der Wirklichkeit des Lebens vor. Auch hier also betritt die Poesie gleichsam einen historischen Boden, und ihre Abweichungen und Aenderungen müssen in diesem Felde ebenfalls aus der Vernunft der Sache und dem Bedürfniß, für dieß Innere die adäquateste lebendige Erscheinung zu finden, nicht aber aus dem Mangel an gründlicher Kenntniß und Durchlebung des Wirklichen, oder aus Laune, Willkür und Sucht nach barocken Eigenthümlichkeiten einer querköpfigen Originalität hervorgehn.

β) Die Redekunst **zweitens** gehört der Prosa des praktischen Endzwecks wegen an, der in ihrer Absicht liegt, und zu dessen praktischer Durchführung sie die Pflicht hat, der Zweckmäßigkeit durchgängig Folge zu leisten.

αα) In dieser Rücksicht muß die Poesie, um nicht gleichfalls in das Prosaische zu fallen, sich vor jedem außerhalb der Kunst und des reinen Kunstgenusses liegenden Zweck bewahren. Denn kommt es ihr wesentlich auf dergleichen Absichten an,

welche in diesem Falle aus der ganzen Fassung und Darstellungsart herausscheinen, so ist sogleich das poetische Werk aus der freien Höhe, in deren Region es nur seiner selbst wegen da zu seyn zeigt, in das Gebiet des Relativen heruntergezogen, und es entsteht entweder ein Bruch zwischen dem, was die Kunst verlangt, und demjenigen, was die anderweitigen Intentionen fordern, oder die Kunst wird, ihrem Begriffe zuwider, nur als ein Mittel verbraucht und damit zur Zweckdienlichkeit herabgesetzt. Von dieser Art z. B. ist die Erbaulichkeit vieler Kirchenlieder, in denen bestimmte Vorstellungen nur der religiösen Wirkung wegen Platz gewinnen, und eine Art der Anschaulichkeit erhalten, welche der poetischen Schönheit entgegen ist. Ueberhaupt muß die Poesie als Poesie nicht religiös und nur religiös erbauen, und uns dadurch in ein Gebiet hinüberführen wollen, das wohl mit der Poesie und Kunst Verwandtschaft hat, doch ebenso von ihr verschieden ist. Dasselbe gilt für das Lehren, moralische Bessern, politische Aufregen, oder bloß oberflächliche Zeitvertreiben und Vergnügen. Denn dieß alles sind Zwecke, zu deren Erreichung die Poesie allerdings unter allen Künsten am meisten behülflich seyn kann, doch diese Hülfe, soll sie sich frei nur in ihrem eigenen Kreise bewegen, nicht zu leisten unternehmen darf, insofern in der Dichtkraft nur das Poetische, nicht aber das, was außerhalb der Poesie liegt, als bestimmender und durchgeführter Zweck regieren muß, und jene anderweitigen Zwecke in der That durch andere Mittel noch vollständiger zum Ziele geführt werden können.

$\beta\beta$) Dennoch aber soll die Dichtkunst umgekehrt in der konkreten Wirklichkeit keine absolut isolirte Stellung behaupten wollen, sondern muß, selber lebendig, mitten in's Leben hineintreten. Schon im ersten Theile sahen wir, in wie vielen Zusammenhängeu die Kunst mit dem sonstigen Daseyn stehe, dessen Gehalt und Erscheinungsweise auch sie zu ihrem Inhalt und ihrer Form macht. In der Poesie nun zeigt sich die lebendige

Beziehung zu dem vorhandenen Daseyn und dessen einzelnen Vorfällen, privaten und öffentlichen Angelegenheiten am reichhaltigsten in den sogenannten Gelegenheitsgedichten. In einem weiteren Sinne des Worts könnte man die meisten poetischen Werke mit diesem Namen bezeichnen, in der engeren eigentlichen Bedeutung jedoch müssen wir denselben auf solche Produktionen beschränken, welche ihren Ursprung in der Gegenwart selbst irgend einem Ereignisse verdanken, dessen Erhebung, Ausschmückung, Gedächtnißfeier u. s. f. sie nun auch ausdrücklich gewidmet sind. Durch solch lebendige Verflechtung aber scheint die Poesie wiederum in Abhängigkeit zu gerathen, und man hat deshalb auch häufig diesem ganzen Kreise nur einen untergeordneten Werth zuschreiben wollen, obschon zum Theil, besonders in der Lyrik, die berühmtesten Werke hieher gehören.

γγ) Es fragt sich daher, wodurch die Poesie auch in diesem Konflikte noch ihre Selbstständigkeit zu bewahren im Stande sey. Ganz einfach dadurch, daß sie die äußere vorgefundene Gelegenheit nicht als den wesentlichen Zweck und sich dagegen nur als ein Mittel betrachtet und hinstellt, sondern umgekehrt den Stoff jener Wirklichkeit in sich hineinzieht und mit dem Recht und der Freiheit der Phantasie gestaltet und ausbildet. Dann nämlich ist nicht die Poesie das Gelegentliche und Beiherlaufende, sondern jener Stoff ist die äußere Gelegenheit, auf deren Anstoß der Dichter sich seinem tieferen Eindringen und reineren Ausgestalten überläßt, und dadurch das erst aus sich erschafft, was ohne ihn in dem unmittelbar wirklichen Falle nicht in dieser freien Weise zum Bewußtseyn gekommen wäre.

γ) So ist denn jedes wahrhaft poetische Kunstwerk ein in sich unendlicher Organismus; gehaltreich und diesen Inhalt in entsprechender Erscheinung entfaltend; einheitsvoll, doch nicht in Form und Zweckmäßigkeit, die das Besondere abstrakt unterwirft, sondern im Einzelnen von derselben lebendigen Selbstständigkeit, in welcher sich das Ganze ohne scheinbare Absicht

zu vollendeter Rundung in sich zusammenschließt; mit dem Stoffe der Wirklichkeit erfüllt, doch weder zu diesem Inhalte und dessen Daseyn, noch zu irgend einem Lebensgebiete im Verhältniß der Abhängigkeit, sondern frei aus sich schaffend, um den Begriff der Dinge zu seiner echten Erscheinung herauszugestalten, und das äußerlich Existirende mit seinem innersten Wesen in versöhnenden Einklang zu bringen.

3. Die dichtende Subjektivität.

Von dem künstlerischen Talent und Genius, von der Begeisterung und Originalität u. s. f. habe ich schon im ersten Theile weitläufiger gesprochen, und will deshalb hier in Bezug auf Poesie nur noch Einiges andeuten, was, der subjektiven Thätigkeit im Kreise der bildenden Künste und Musik gegenüber, von Wichtigkeit ist.

a) Der Architekt, Bildhauer, Maler, Musiker ist auf ein ganz konkretes, sinnliches Material angewiesen, in welches er seinen Inhalt vollständig hineinarbeiten soll. Die Beschränktheit dieses Materials nun bedingt die bestimmte Form für die ganze Konceptionsweise und künstlerische Behandlung. Je specifischer deshalb die Bestimmtheit ist, zu welcher der Künstler sich koncentriren muß, desto specieller wird auch das gerade zu dieser und keiner andern Darstellungsart erforderliche Talent, und die hiermit parallellaufende Geschicklichkeit des technischen Ausführens. Das Talent zur Dichtkunst, in sofern dieselbe sich der gänzlichen Verkörperung ihrer Gebilde in einem besonderen Material enthebt, ist solchen bestimmten Bedingungen weniger unterworfen, und dadurch allgemeiner und unabhängiger. Es bedarf nur der Gabe phantasiereicher Gestaltung überhaupt, und ist nur dadurch begränzt, daß die Poesie, da sie in Worten sich äußert, weder auf der einen Seite die sinnliche Vollständigkeit darf erreichen wollen, in welcher der bildende Künstler seinen Inhalt als äußere Gestalt zu fassen hat, noch auf der anderen Seite bei der

wortlosen Innigkeit stehen bleiben kann, deren Seelentöne das Bereich der Musik ausmachen. In dieser Rücksicht läßt sich die Aufgabe des Dichters, im Vergleich zu den übrigen Künstlern, als leichter und als schwerer ansehn. Als leichter, weil der Dichter, obschon die poetische Behandlung der Sprache einer ausgebildeten Geschicklichkeit bedarf, doch der relativ vielfacheren Besiegung technischer Schwierigkeiten überhoben ist; als schwerer, weil die Poesie, je weniger sie es zu einer äußeren Verkörperung zu bringen vermag, um desto mehr den Ersatz für diesen sinnlichen Mangel, in dem inneren eigentlichen Kern der Kunst, in der Tiefe der Phantasie und der echt künstlerischen Auffassung als solcher zu suchen hat.

b) Dadurch wird der Dichter zweitens befähigt, in alle Tiefen des geistigen Gehalts einzudringen, und was in ihnen verborgen liegt an das Licht des Bewußtseyns hervorzuführen. Denn wie sehr in anderen Künsten auch das Innere aus seiner leiblichen Form herausscheinen muß, und wirklich herausscheint, so ist doch das Wort das verständlichste und dem Geiste gemäßeste Mittheilungsmittel, das alles zu fassen und kund zu geben vermag, was sich irgend durch die Höhen und Tiefen des Bewußtseyns hindurchbewegt und innerlich präsent wird. Hiedurch sieht sich der Dichter jedoch in Schwierigkeiten verwickelt und es werden ihm Aufgaben gestellt, welche zu überwinden und denen zu genügen die übrigen Künste in geringerem Grade genöthigt sind. Indem sich nämlich die Poesie rein im Bereiche des innerlichen Vorstellens aufhält, und nicht darauf bedacht seyn darf, ihren Gebilden eine von dieser Innerlichkeit unabhängige äußerliche Existenz zu verschaffen, so bleibt sie dadurch in einem Elemente, in welchem auch das religiöse, wissenschaftliche und sonstige prosaische Bewußtseyn thätig sind, und muß sich deshalb hüten, an jene Gebiete und deren Auffassungsweise heranzustreifen, oder sich mit ihnen zu vermischen. Das ähnliche Beisammenseyn findet zwar in Rücksicht auf jede Kunst

statt, da alle künstlerische Produktion aus dem *einen* Geiste hervorgeht, der alle Sphären des selbstbewußten Lebens in sich faßt, in den übrigen Künsten aber unterscheidet sich die ganze Art der Konception, weil sie bei ihrem innern Schaffen schon in steter Beziehung auf die Ausführung ihrer Gebilde in einem bestimmten sinnlichen Material bleibt, von Hause aus sowohl von den Formen der religiösen Vorstellung als auch des wissenschaftlichen Denkens und des prosaischen Verstandes. Die Poesie dagegen bedient sich auch in Betreff auf äußere Mittheilung desselben Mittels als diese übrigen Gebiete, der Sprache nämlich, mit der sie sich deshalb nicht wie die bildenden Künste und die Musik auf einem anderen Boden des Vorstellens und der Aeußerung befindet.

c) *Drittens* endlich darf von dem Dichter, weil die Poesie am tiefsten die ganze Fülle des geistigen Gehalts auszuschöpfen im Stande ist, auch die tiefste und reichhaltigste innere Durchlebung des Stoffes gefordert werden, den er zur Darstellung bringt. Der bildende Künstler hat sich gleichsam auf die Durchlebung des geistigen Ausdrucks in der *Außengestalt* der architektonischen, plastischen und malerischen Formen vornehmlich hinzuwenden, der Musiker auf die *innere* Seele der koncentrirten Empfindung und Leidenschaft und deren Erguß in Melodieen, obschon die Einen wie die Andern gleichfalls von dem innersten Sinn und der Substanz ihres Inhalts erfüllt seyn müssen. Der Kreis dessen, was der Dichter in sich durchzumachen hat, reicht weiter, weil er sich nicht nur eine innere Welt des Gemüths und der selbstbewußten Vorstellung auszubilden, sondern für dieß Innere sich auch eine entsprechende äußere Erscheinung zu finden hat, durch welche jene ideelle Totalität in erschöpfenderer Vollständigkeit als in den übrigen Kunstgestaltungen hindurchblickt. Nach Innen und Außen muß er das menschliche Daseyn kennen, und die Breite der Welt und ihrer Erscheinungen in sein Inneres hineingenommen und dort durchfühlt, durchdrungen, vertieft

und verklärt haben. — Um nun aus seiner Subjektivität heraus, selbst bei der Beschränkung auf einen ganz engen und besonderen Kreis, ein freies Ganzes, das nicht von Außen her determinirt erscheint, schaffen zu können, muß er sich aus der praktischen oder sonstigen Befangenheit in solchem Stoffe losgerungen haben, und mit freiem das innere und äußere Daseyn überschauenden Blicke darüberstehn. Von Seiten des Naturells können wir in dieser Beziehung besonders die morgenländischen muhamedanischen Dichter rühmen. Sie treten von Hause aus in diese Freiheit ein, welche in der Leidenschaft selbst von der Leidenschaft unabhängig bleibt, und in aller Mannigfaltigkeit der Interessen als eigentlichen Kern doch nur immer die eine Substanz festhält, gegen welche dann das Uebrige klein und vergänglich erscheint, und der Leidenschaft und Begierde nichts Letztes bleibt. Dieß ist eine theoretische Weltanschauung, ein Verhältniß des Geistes zu den Dingen dieser Welt, das dem Alter näher liegt als der Jugend. Denn im Alter sind zwar die Lebensinteressen noch vorhanden, aber nicht in der drängenden Jugendgewalt der Leidenschaft, sondern mehr in der Form von Schatten, so daß sie sich leichter den theoretischen Bezügen gemäß ausbilden, welche die Kunst verlangt. Gegen die gewöhnliche Meinung, daß die Jugend in ihrer Wärme und Gluth das schönste Alter für die dichterische Produktion sey, läßt sich deshalb, nach dieser Seite hin, gerade das Entgegengesetzte behaupten, und das Greisenalter, wenn es sich nur die Energie der Anschauung und Empfindung noch zu bewahren weiß, als die reifste Epoche hinstellen. Erst dem blinden Greise Homer werden die wunderbaren Gedichte zugeschrieben, die unter seinem Namen auf uns gekommen sind, und auch von Goethe kann man sagen, daß er im Alter erst, nachdem es ihm gelungen war, sich von allen beschränkenden Partikularitäten frei zu machen, das Höchste geleistet hat.

II.

Der poetische Ausdruck.

Der erste Kreis, bei dessen unendlichem Umfang wir uns mit wenigen allgemeinen Bestimmungen haben begnügen müssen, betraf das Dichterische überhaupt, den Inhalt sowie die Auffassung und Organisation desselben zum poetischen Kunstwerke. Hiegegen nun bildet die zweite Seite der poetische Ausdruck, die Vorstellung in ihrer selbst innerlichen Objektivität des Worts, als Zeichens der Vorstellung, und die Musik des Wortes.

Welches Verhältniß nun der poetische Ausdruck im Allgemeinen zu der Darstellungsart der übrigen Künste habe, können wir aus dem oben bereits in Betreff auf das Poetische überhaupt Ausgeführten abstrahiren. Das Wort und die Wortklänge sind weder ein Symbol von geistigen Vorstellungen, noch eine adäquate räumliche Aeußerlichkeit des Innern, wie die Körperformen der Skulptur und Malerei, noch ein musikalisches Tönen der ganzen Seele, sondern ein bloßes Zeichen. Als Mittheilung des poetischen Vorstellens aber muß auch diese Seite im Unterschiede der prosaischen Ausdrucksweise theoretisch zum Zweck gemacht werden und gebildet erscheinen.

In dieser Rücksicht lassen sich drei Hauptpunkte bestimmter unterscheiden.

Erstens nämlich scheint zwar der poetische Ausdruck durchaus nur in den Worten zu liegen, und sich deshalb rein auf das Spachliche zu beziehn, in sofern aber die Worte selbst nur die Zeichen für Vorstellungen sind, so liegt der eigentliche Ursprung der poetischen Sprache weder in der Wahl der einzelnen Wörter, und in der Art ihrer Zusammenstellung zu Sätzen und ausgebildeten Perioden, noch in dem Wohlklang, Rhythmus, Reim u. s. f., sondern in der Art und Weise der Vorstellung. Den Ausgangspunkt für den gebildeten

Ausdruck haben wir demnach in der gebildeten Vorstellung zu suchen, und unsere erste Frage auf die Form zu richten, welche das Vorstellen, um zu einem poetischen Ausdruck zu kommen, annehmen muß.

Zweitens aber wird die in sich selbst dichterische Vorstellung nur in Worten objektiv, und wir haben deshalb ebensosehr den sprachlichen Ausdruck nach seiner rein sprachlichen Seite zu betrachten, nach welcher sich poetische Wörter von prosaischen, poetische Wendungen von denen des gewöhnlichen Lebens und des prosaischen Denkens unterscheiden, wenn wir auch zunächst von der Hörbarkeit derselben abstrahiren.

Drittens endlich ist die Poesie wirkliches Sprechen, das klingende Wort, das sowohl seiner zeitlichen Dauer als auch seinem realen Klange nach gestaltet seyn muß, und Zeitmaaß, Rhythmus, Wohlklang, Reim u. s. f. erforderlich macht.

1. Die poetische Vorstellung.

Was in den bildenden Künsten die durch Stein und Farbe ausgedrückte sinnlich sichtbare Gestalt, in der Musik die beseelte Harmonie und Melodie ist, die äußerliche Weise nämlich, in welcher ein Inhalt kunstgemäß erscheint, das kann, wir müssen immer wieder darauf zurückkommen, für den poetischen Ausdruck nur die Vorstellung selber seyn. Die Kraft des dichterischen Bildens besteht deshalb darin, daß die Poesie sich einen Inhalt innerlich, ohne zu wirklichen Außengestalten und Melodiegängen herauszugehen, gestaltet, und damit die äußerliche Objektivität der übrigen Künste zu einer innern macht, die der Geist, wie sie im Geiste ist und bleiben soll, für das Vorstellen selber äußert.

Wenn wir nun beim Dichterischen bereits einen Unterschied zwischen dem ursprünglich poetischen und einer späteren Rekonstruktion der Poesie aus dem Prosaischen her festzustellen hatten, so tritt uns der gleiche Unterschied auch hier wieder entgegen.

a) Die ursprüngliche Poesie des Vorstellens zerscheidet sich noch nicht in die Extreme des gewöhnlichen Bewußtseyns, das einerseits alles in Form unmittelbarer und damit zufälliger Einzelnheit vor sich bringt, ohne das innerlich Wesentliche daran und das Erscheinen desselben aufzufassen, andererseits das konkrete Daseyn Theils in seine Unterschiede zerlegt und in die Form abstrakter Allgemeinheit erhebt, Theils zu verständigen Beziehungen und Synthesen dieser Abstrakta fortgeht, sondern poetisch ist die Vorstellung nur dadurch, daß sie diese Extreme noch in unzerschiedener Vermittelung hält, und dadurch in der gediegenen Mitte zwischen der gewöhnlichen Anschauung und dem Denken stehen zu bleiben vermag.

Im Allgemeinen können wir das dichterische Vorstellen als bildlich bezeichnen, in sofern es statt des abstrakten Wesens die konkrete Wirklichkeit desselben, statt der zufälligen Existenz eine solche Erscheinung vor Augen führt, in welcher wir unmittelbar durch das Aeußere selbst und dessen Individualität, ungetrennt davon, das Substantielle erkennen, und somit den Begriff der Sache wie deren Daseyn als ein und dieselbe Totalität im Innern der Vorstellung vor uns haben. In dieser Rücksicht findet ein großer Unterschied zwischen dem statt, was uns die bildliche Vorstellung giebt, und was uns sonst durch andere Ausdrucksweisen klar wird. Es geht damit ähnlich wie mit dem Lesen. Sehen wir die Buchstaben, welche Zeichen für Sprachlaute sind, so verstehen wir bei ihrer Betrachtung, ohne daß wir die Töne zu hören nöthig hätten, sogleich das Gelesene; und nur ungeläufige Leser müssen sich erst die einzelnen Laute aussprechen, um die Wörter verstehen zu können. Was hier eine Ungeübtheit ist, wird aber in der Poesie das Schöne und Vortreffliche, indem sie sich nicht mit dem abstrakten Verstehen begnügt, und die Gegenstände nur so in uns hervorruft, wie sie in Form des Denkens und der bildlosen Allgemeinheit überhaupt in unserem Gedächtnisse sind,

sondern den Begriff in seinem Daseyn, die Gattung in bestimmter Individualität an uns kommen läßt. Dem gewöhnlichen verständigen Bewußtseyn nach verstehe ich beim Hören und Lesen mit dem Wort unmittelbar die Bedeutung, ohne sie, d. h. ohne ihr Bild vor der Vorstellung zu haben. Sagen wir z. B. „die Sonne" oder „Morgens", so ist uns klar, was damit gemeint sey, die Frühe und die Sonne selbst aber wird uns nicht veranschaulicht. Wenn es dagegen im Dichter heißt: „Als nun die dämmernde Eos mit Rosenfingern emporstieg", so ist hier zwar der Sache nach dasselbe ausgesprochen; der poetische Ausdruck giebt uns aber mehr, da er dem Verstehen auch noch eine Anschauung von dem verstandenen Objekte hinzufügt, oder vielmehr das bloße abstrakte Verstehen entfernt, und die reale Bestimmtheit an die Stelle setzt. Ebenso, wenn gesagt wird, „Alexander hat das persische Reich besiegt", so ist dieß allerdings dem Inhalte nach eine konkrete Vorstellung, die mannigfaltige Bestimmtheit derselben aber, als „Sieg" ausgedrückt, wird in eine einfache Abstraktion bildlos zusammengezogen, welche uns von der Erscheinung und Realität dessen, was Alexander Großes vollbracht hat, nichts vor die Anschauung führt. Und so geht es mit Allem, was in der ähnlichen Weise ausgedrückt wird; wir verstehen es, doch es bleibt fahl, grau, und nach Seiten des individuellen Daseyns unbestimmt und abstrakt. Die poetische Vorstellung nimmt deshalb die Fülle der realen Erscheinung in sich hinein, und weiß dieselbe mit dem Innern und Wesentlichen der Sache unmittelbar zu einem ursprünglichen Ganzen in Eins zu arbeiten.

Das Nächste, was hieraus folgt, ist das Interesse der poetischen Vorstellung, beim Aeußeren, in sofern es die Sache in ihrer Wirklichkeit ausdrückt, zu verweilen, es für sich der Betrachtung werth zu achten und ein Gewicht darauf zu legen. Die Poesie ist deshalb überhaupt in ihrem Ausdrucke umschreibend: doch Umschreibung ist nicht das rechte Wort; denn wir

sind, in Vergleich mit den abstrakten Bestimmungen, in welchen ein Inhalt sonst unserm Verstande geläufig ist, Vieles als Umschreibung zu nehmen gewohnt, was der Dichter nicht so gemeint hat, so daß von dem prosaischen Standpunkte aus die poetische Vorstellung kann als ein Umweg und nutzloser Ueberfluß angesehn werden. Dem Dichter aber muß es darum zu thun seyn, mit seinem Vorstellen sich bei der Ausbreitung des realen Erscheinens, in dessen Schilderung er sich ergeht, mit Vorliebe aufzuhalten. In diesem Sinne theilt z. B. Homer jedem Helden ein Epitheton zu, und sagt: „der fußschnelle Achilles; die hellumschienten Achäer; der helmumflatterte Hektor; Agamemnon, der Fürst der Völker"; u. s. f. Der Name bezeichnet zwar ein Individuum, bringt aber als bloßer Name noch gar keinen weiteren Inhalt vor die Vorstellung, so daß es noch weiterer Angaben zur bestimmten Veranschaulichung bedarf. Auch bei anderen Gegenständen, welche an und für sich schon der Anschauung angehören, wie Meer, Schiffe, Schwerdt u. s. f. giebt ein ähnliches Epitheton, das irgend eine wesentliche Qualität des bestimmten Objekts auffaßt und darlegt, ein bestimmteres Bild, und nöthigt uns dadurch, die Sache in konkreter Erscheinung uns hinzustellen.

Von solcher eigentlichen Verbildlichung unterscheidet sich dann zweitens die uneigentliche, die schon eine weitere Differenz hervorbringt. Denn das eigentliche Bild stellt nur die Sache in der ihr zugehörigen Realität dar, der uneigentliche Ausdruck dagegen verweilt nicht unmittelbar bei dem Gegenstande selbst, sondern geht zur Schilderung eines anderen zweiten über, durch welchen uns die Bedeutung des ersten klar und anschaulich werden soll. Metaphern, Bilder, Gleichnisse u. s. f. gehören zu dieser Weise der poetischen Vorstellung. Hier wird dem Inhalte, um den es zu thun ist, noch eine davon verschiedene Hülle hinzugefügt, welche Theils nur als Schmuck dient, Theils auch zur näheren Erklärung nicht vollständig kann genutzt werden, da sie nur nach einer bestimmten Seite hin

zu jenem ersten Inhalt gehört; wie Homer z. B. den Ajax, der nicht fliehen will, einem hartnäckigen Esel vergleicht. Besonders aber hat die orientalische Poesie diese Pracht und Fülle in Bildern und Vergleichungen, da ihr symbolischer Standpunkt einerseits ein Umhersuchen nach Verwandtem nöthig macht, und bei der Allgemeinheit der Bedeutungen eine große Breite konkreter ähnlicher Erscheinungen darbietet, andererseits bei der Erhabenheit des Anschauens darauf führt, die ganze bunte Mannigfaltigkeit des Glänzendsten und Herrlichsten zum Schmucke des Einen allein zu verwenden, der als das einzig zu Preisende für das Bewußtseyn dasteht. Diese Gebilde der Vorstellung gelten dann zugleich nicht als etwas, von dem wir wissen, daß es nur ein subjektives Thun und Vergleichen, und nichts für sich Reales und Vorhandenes sey, sondern die Umwandelung alles Daseyns zum Daseyn der von der Phantasie erfaßten und gestalteten Idee ist im Gegentheil so angesehn, daß sonst nichts Anderes für sich vorhanden ist und ein Recht selbstständiger Realität haben kann. Der Glaube an die Welt, wie *wir* sie mit prosaischem Auge verständig betrachten, wird zu einem Glauben an die Phantasie, für welche nur *die* Welt da ist, die sich das poetische Bewußtseyn erschaffen hat. Umgekehrt ist es die romantische Phantasie, die sich gern metaphorisch ausdrückt, weil in ihr das Aeußere für die in sich zurückgezogene Subjektivität nur als ein Beiwesen und nicht als die adäquate Wirklichkeit selber gilt. Dieses dadurch gleichsam uneigentliche Aeußere nun mit tiefer Empfindung, mit partikulärer Fülle der Anschauung oder mit dem Humor der Kombination auszugestalten ist ein Trieb, welcher die romantische Poesie zu immer neuen Erfindungen befähigt und anreizt. Ihr ist es dann nicht darum zu thun, sich nur die Sache bestimmt und anschaulich vorzustellen, im Gegentheil der metaphorische Gebrauch dieser weiter abliegenden Erscheinungen wird für sich selber Zweck; die Empfindung macht sich zum Mittelpunkte, beglänzt ihre reiche

Umgebung, zieht sie an sich, verwendet sie geistreich und witzig zu ihrem Schmuck, belebt sie, und genießt sich in diesem Herüber und Hinüber, diesem Einarbeiten und sich Ergehn ihrer in ihrem Darstellen.

b) Der poetischen Vorstellungsweise zweitens steht die prosaische gegenüber. Bei dieser nun kommt es nicht auf das Bildliche an, sondern auf die Bedeutung als solche, welche sie sich zum Inhalte nimmt; wodurch das Vorstellen zu einem bloßen Mittel wird, den Inhalt zum Bewußtseyn zu bringen. Sie hat daher weder das Bedürfniß, uns die nähere Realität ihrer Objekte vor Augen zu stellen, noch, wie es beim uneigentlichen Ausdruck der Fall ist, eine andere Vorstellung, welche über das, was ausgedrückt werden soll, hinausgeht, in uns hervorzurufen. Zwar kann es auch in der Prosa nothwendig seyn, das Aeußere der Gegenstände fest und scharf zu bezeichnen, dieß geschieht dann aber nicht der Bildlichkeit wegen, sondern aus irgend einem besonderen praktischen Zwecke. Im Allgemeinen können wir deshalb als Gesetz für die prosaische Vorstellung einerseits die Richtigkeit, andererseits die deutliche Bestimmtheit und klare Verständlichkeit aufstellen, während das Metaphorische und Bildliche überhaupt relativ immer undeutlich und unrichtig ist. Denn in dem eigentlichen Ausdrucke, wie die Poesie ihn in ihrer Bildlichkeit giebt, ist die einfache Sache aus ihrer unmittelbaren Verständlichkeit in die reale Erscheinung herübergeführt, aus der sie soll erkannt werden, in dem uneigentlichen aber wird eine von der Bedeutung sogar abliegende nur verwandte Erscheinung zur Veranschaulichung benutzt, so daß nun die prosaischen Kommentatoren der Poeten viel zu thun haben, ehe es ihnen gelingt, durch ihre verständigen Analysen Bild und Bedeutung zu trennen, aus der lebendigen Gestalt den abstrakten Inhalt herauszuziehn, und dadurch dem prosaischen Bewußtseyn das Verständniß poetischer Vorstellungsweisen eröffnen zu können. In der Poesie dagegen ist nicht nur die Rich-

tigkeit und unmittelbar mit dem einfachen Inhalt zusammenfallende Angemessenheit das wesentliche Gesetz. Im Gegentheil, wenn die Prosa sich mit ihren Vorstellungen in dem gleichen Gebiete ihres Inhalts und in der abstrakten Richtigkeit zu halten hat, so muß die Poesie in ein anderes Element, in die Erscheinung des Gehalts selbst oder in andere verwandte Erscheinungen hineinleiten. Denn eben diese Realität ist es, welche für sich auftreten und den Inhalt einerseits zwar darstellen, andererseits aber auch von dem bloßen Inhalte befreien soll, indem die Aufmerksamkeit gerade auf das erscheinende Daseyn geführt, und die lebendige Gestalt dem theoretischen Interesse zum wesentlichen Zwecke gemacht wird.

c) Thun sich diese poetischen Forderungen nun in einer Zeit hervor, in welcher die bloße Richtigkeit der prosaischen Vorstellung schon zur gewohnten Norm geworden ist, so hat die Poesie, auch in Betreff auf ihre Bildlichkeit, eine schwierigere Stellung. In solchen Tagen nämlich ist die durchgreifende Weise des Bewußtseyns überhaupt die Trennung der Empfindung und Anschauung von dem verständigen Denken, welches sich den inneren und äußeren Stoff des Empfindens und Anschauens entweder zum bloßen Anstoß für das Wissen und Wollen oder zum dienstbaren Material der Betrachtungen und Handlungen macht. Hier bedarf nun die Poesie einer absichtlicheren Energie, um sich aus der gewohnten Abstraktion des Vorstellens in die konkrete Lebendigkeit einzuarbeiten. Erreicht sie aber dieß Ziel, so erlöst sie sich nicht nur von jener Trennung des Denkens, das auf's Allgemeine geht, und der Anschauung und Empfindung, welche das Einzelne auffassen, sondern befreit zugleich diese letzteren Formen sowie deren Stoff und Inhalt aus ihrer bloßen Dienstbarkeit, und führt sie der Versöhnung mit dem in sich Allgemeinen siegreich entgegen. Da nun aber die poetische und prosaische Vorstellungsweise und Weltanschauung in Ein und demselben Bewußtseyn zusammengebunden sind, so ist

hier eine Hemmung und Störung, ja sogar ein Kampf beider möglich, den, wie z. B. unsere heutige Poesie beweist, nur die höchste Genialität zu schlichten vermag. Außerdem treten noch anderweitige Schwierigkeiten ein, von welchen ich nur in Bezug auf das Bildliche Einiges bestimmter herausheben will. Wenn nämlich der prosaische Verstand schon an die Stelle der ursprünglich dichterischen Vorstellung getreten ist, so erhält die Wiedererweckung des Poetischen, sowohl was den eigentlichen Ausdruck, als auch was das Metaphorische angeht, leicht etwas Gesuchtes, das selbst da, wo es nicht als wirkliche Absichtlichkeit erscheint, sich dennoch zu jener unmittelbar treffenden Wahrheit kaum wieder zurückzuversetzen im Stande ist. Denn Vieles, was in früheren Zeiten noch frisch war, wird durch den wiederholten Gebrauch und die dadurch entstandene Gewohnheit nach und nach selber gewöhnlich und geht in die Prosa über. Will nun die Poesie sich mit neuen Erfindungen hervorthun, so geräth sie oft wider Willen in ihren schildernden Beiwörtern, Umschreibungen u. s. f., wenn auch nicht in's Uebertriebene und Ueberladene, doch in's Gekünstelte, Verzierlichende, gesucht Pikante und Präciöse, das nicht aus einfacher und gesunder Anschauung und Empfindung hervorgeht, sondern die Gegenstände in einem gemachten, auf den Effekt berechneten Lichte erblickt, und ihnen dadurch nicht ihre natürliche Farbe und Beleuchtung läßt. Mehr noch ist dieß nach der Seite hin der Fall, daß mit der eigentlichen Vorstellungsweise überhaupt die metaphorische vertauscht wird, welche sich sodann genöthigt sieht, die Prosa zu überbieten, und um ungewöhnlich zu seyn allzu schnell in's Raffiniren und Haschen nach Wirkungen kommt, die noch nicht verbraucht sind.

2. Der sprachliche Ausdruck.

Indem sich nun aber die dichterische Phantasie von der Erfindungsart jedes anderen Künstlers dadurch unterscheidet, daß

sie ihre Gebilde in Worte kleiden und durch die Sprache mittheilen muß, so hat sie die Pflicht, von Anfang an alle ihre Vorstellungen so einzurichten, daß sie sich auch durch die Mittel, welche der Sprache zu Gebote stehn, vollständig kundgeben lassen. Ueberhaupt ist das Poetische erst dichterisch im engeren Sinne, wenn es sich zu Worten wirklich verkörpert und ausrundet.

Die sprachliche Seite der Dichtkunst nun könnte uns Stoff zu unendlich weitschichtigen und verwickelten Erörterungen darbieten, welche ich jedoch, um noch für die wichtigeren Gegenstände, die vor uns liegen, Raum zu gewinnen, übergehn muß, und deshalb nur die wesentlichsten Gesichtspunkte ganz kurz zu berühren gedenke.

a) Die Kunst soll uns in allen Beziehungen auf einen anderen Boden stellen, als der ist, welchen wir in unserem gewöhnlichen Leben, sowie in unserem religiösen Vorstellen und Handeln und in den Spekulationen der Wissenschaft einnehmen. In Betreff auf sprachlichen Ausdruck vermag sie dieß nur, in sofern sie auch eine andere Sprache führt, als wir sonst schon in jenen Sphären gewohnt sind. Sie hat deshalb nicht nur auf der einen Seite das in ihrer Ausdrucksweise zu vermeiden, was uns in das bloß Alltägliche und Triviale der Prosa herunterziehn würde, sondern darf auf der anderen Seite auch nicht in den Ton und die Redeweise der religiösen Erbaulichkeit, oder der wissenschaftlichen Spekulation verfallen. Vor allem muß sie die scharfen Sonderungen und Relationen des Verstandes, die Kategorien des Denkens, wenn sie sich aller Anschaulichkeit entkleidet haben, die philosophischen Formen der Urtheile und Schlüsse u. s. f. von sich fern halten, weil diese Formen uns sogleich aus dem Gebiete der Phantasie in ein anderes Feld hineinversetzen. Doch läßt sich in allen diesen Rücksichten die Gränzlinie, an welcher die Poesie aufhört und das Prosaische

beginnt, nur schwer ziehen und ist überhaupt mit fester Genauigkeit im Allgemeinen nicht anzugeben.

b) Gehn wir daher sogleich zu den besondern Mitteln fort, deren sich die poetische Sprache zur Erfüllung ihrer Aufgabe bedienen kann, so lassen sich folgende herausheben.

α) Erstens giebt es einzelne, der Poesie vorzugsweise eigenthümliche Wörter und Bezeichnungen, sowohl nach Seiten der Veredlung, als auch der komischen Erniedrigung und Uebertreibung. Dasselbe findet in Ansehung auf Zusammensetzung verschiedener Wörter, auf bestimmte Flexionsformen und dergleichen mehr statt. Hier kann die Poesie Theils am Alterthümlichen und dadurch im gewöhnlichen Leben Ungebräuchlicheren festhalten, Theils sich vornehmlich als vorwärts schreitende Sprachbildnerin erweisen, und darin, wenn sie nur nicht gegen den Genius der Sprache handelt, von großer Kühnheit der Erfindung seyn.

β) Ein weiterer Punkt zweitens betrifft die Wortstellung. In dieses Feld gehören die sogenannten Redefiguren, in soweit sich dieselben nämlich auf die sprachliche Einkleidung als solche beziehn. Ihr Gebrauch jedoch führt leicht in das Rhetorische und Deklamatorische im schlechten Sinne des Worts, und zerstört die individuelle Lebendigkeit, wenn diese Formen eine allgemeine, nach Regeln gemachte Ausdrucksweise an die Stelle des eigenthümlichen Ergusses der Empfindung und der Leidenschaft setzen, und dadurch besonders das Gegentheil jener innigen, wortkargen, fragmentarischen Aeußerung bilden, deren Gemüthstiefe nicht viel Redens zu machen weiß, und dadurch besonders in der romantischen Poesie zur Schilderung in sich gedrungener Seelenzustände von großer Wirksamkeit ist. Im Allgemeinen aber bleibt die Wortstellung eines der reichhaltigsten äußeren Mittel der Poesie.

γ) Drittens endlich wäre noch des Periodenbaues Erwähnung zu thun, welcher die übrigen Seiten in sich hineinnimmt, und durch die Art seines einfachen oder verwickelteren

Verlaufs, seiner unruhigen Abgerissenheit und Zerstückelung, oder seines stillen Hinfließens, Fortfluthens und Stürmens sehr viel zum Ausdruck der jedesmaligen Situation, Empfindungsweise und Leidenschaft beitragen kann. Denn nach allen diesen Seiten muß das Innere in die äußere sprachliche Darstellung hineinscheinen und deren Charakter bestimmen.

c) In der Anwendung der eben genannten Mittel lassen sich drittens die ähnlichen Stadien unterscheiden, welche wir schon in Rücksicht auf die poetische Vorstellung bemerklich gemacht haben.

α) Die dichterische Diktion nämlich kann einerseits unter einem Volke zu einer Zeit lebendig werden, in welcher die Sprache noch nicht ausgebildet ist, sondern erst durch die Poesie selbst ihre eigentliche Entwickelung erhält. Dann ist die Rede des Dichters, als Aussprechen des Innern überhaupt, schon etwas Neues, das für sich Verwunderung erweckt, indem sich durch die Sprache das bisher Unenthüllte offenbar macht. Dieß neue Schaffen erscheint als das Wunder einer Gabe und Kraft, deren Gewohnheit noch nicht eingetreten ist, sondern zum Staunen des Menschen das tief in der Brust Verschlossene zum ersten Male sich frei entfalten läßt. — In diesem Falle ist die Macht der Aeußerung, das Machen der Sprache, nicht aber die vielseitige Bildung und Ausbildung derselben die Hauptsache, und die Diktion bleibt ihrerseits ganz einfach. Denn es kann in so frühen Tagen weder eine Geläufigkeit des Vorstellens, noch ein mannigfaches Herüber- und Hinüberwenden des Ausdrucks vorhanden seyn, sondern was dargestellt werden soll, giebt sich in kunstloser Unmittelbarkeit der Bezeichnung kund, die noch nicht zu feinen Abschattungen, Uebergängen, Vermittelungen und den übrigen Vorzügen einer späteren Kunstgeschicklichkeit vorgedrungen ist, da hier der Dichter in der That der Erste ist, welcher der Nation gleichsam den Mund öffnet, der Vorstellung zur Sprache und durch diese zu Vorstellungen verhilft. Sprechen

ist dann, so zu sagen, noch nicht das gemeine Leben, und die Poesie darf sich noch zu frischer Wirkung alles dessen bedienen, was sich später als Sprache des gemeinen Lebens mehr und mehr aus der Kunst ausscheidet. In dieser Rücksicht kann uns z. B. die Ausdrucksweise Homer's für unsere Zeit ganz gewöhnlich vorkommen; für jede Vorstellung steht das eigentliche Wort da, uneigentlicher Ausdrücke finden sich wenige, und wenn auch die Darstellung große Ausführlichkeit hat, so bleibt doch die Sprache selbst höchst einfach. In der ähnlichen Weise wußte Dante gleichfalls seinem Volke eine lebendige Sprache der Poesie zu erschaffen, und bekundete auch in dieser Hinsicht die kühne Energie seines erfinderischen Genius.

β) Wenn sich nun aber zweitens der Kreis der Vorstellungen mit der eintretenden Reflexion erweitert, die Verknüpfungsweisen sich vermannigfachen, die Fertigkeit, in solchem Vorstellungsgange fortzugehn, wächst, und nun auch der sprachliche Ausdruck sich zu völliger Geläufigkeit ausbildet, so erhält die Poesie eine nach Seiten der Diktion durchaus veränderte Stellung. Dann nämlich hat ein Volk bereits eine ausgeprägte prosaische Sprache des gewöhnlichen Lebens, und der poetische Ausdruck muß nun, um Interesse zu erregen, von jener gewöhnlichen Sprache abweichen und auf's Neue gehoben und geistreich gemacht werden. Im alltäglichen Daseyn ist die Zufälligkeit des Augenblicks der Grund des Sprechens, soll aber ein Werk der Kunst hervorkommen, so muß, statt augenblicklicher Empfindung, die Besonnenheit eintreten, und selbst der Enthusiasmus der Begeisterung darf sich nicht gehen lassen, sondern das Produkt des Geistes muß sich aus der künstlerischen Ruhe entwickeln und in der Stimmung eines klar überschauenden Sinnens sich ausgestalten. In frühsten Epochen der Poesie wird diese Sammlung und Ruhe schon durch das Dichten und Sprechen selber angekündigt, in späteren Tagen dagegen hat sich das Bilden und Machen in dem Unterschiede darzuthun, welchen der poetische

Ausdruck dem prosaischen gegenüber erhält. In dieser Rücksicht sind die Gedichte der auch prosaisch bereits gebildeten Zeiten von denen ursprünglich poetischer Epochen und Völker wesentlich unterschieden.

Hierin nun aber kann die dichterische Produktion soweit gehn, daß ihr dieß Machen des Ausdrucks zu einer Hauptsache wird, und ihr Augenmerk weniger auf die innerliche Wahrheit als auf die Bildung, die Glätte, Eleganz und den Effekt der sprachlichen Seite gerichtet bleibt. Dieß ist dann die Stelle, wo das Rhetorische und Deklamatorische, dessen ich vorhin schon erwähnte, sich in einer die innere Lebendigkeit der Poesie zerstörenden Weise ausbildet, indem die gestaltende Besonnenheit sich als Absichtlichkeit kund giebt, und eine selbstbewußt geregelte Kunst die wahre Wirkung, die absichtslos und unschuldig seyn und scheinen muß, verkümmert. Ganze Nationen haben fast keine andere als solche rhetorische Werke der Poesie hervorzubringen verstanden. So klingt z. B. die lateinische Sprache selbst bei Cicero noch naiv und unbefangen genug; bei den römischen Dichtern aber, bei Virgil, Horaz z. B. fühlt sich sogleich die Kunst als etwas nur Gemachtes, absichtlich Gebildetes heraus; wir erkennen einen prosaischen Inhalt, der bloß mit äußerlichem Schmuck angethan ist, und einen Dichter, welcher in seinem Mangel an ursprünglichem Genius nun in dem Gebiete sprachlicher Geschicklichkeit und rhetorischer Effekte einen Ersatz für das zu finden sucht, was ihm an eigentlicher Kraft und Wirkung des Erfindens und Ausarbeitens abgeht. Auch die Franzosen in der sogenannten klassischen Zeit ihrer Litteratur haben eine ähnliche Poesie, für welche sich dann besonders Lehrgedichte und Satyren als besonders passend erweisen. Hier finden die vielen rhetorischen Figuren ihren vornehmlichsten Platz, der Vortrag aber bleibt ihnen zum Trotz im Ganzen dennoch prosaisch, und die Sprache wird höchstens bilderreich und geschmückter; etwa wie Herder's oder Schiller's Diktion. Diese letzteren

Schriftsteller aber wendeten solch eine Ausdrucksweise hauptsächlich zum Behufe der prosaischen Darstellung an, und wußten dieselbe durch die Gewichtigkeit der Gedanken und das Glück des Ausdrucks erlaubt und erträglich zu machen. Auch die Spanier sind nicht ganz von dem Prunken mit einer absichtlichen Kunst der Diktion freizusprechen. Ueberhaupt haben die südlichen Nationen, die Spanier und Italiener z. B., und vor ihnen schon die muhamedanischen Araber und Perser eine große Breite und Weitschweifigkeit in Bildern und Vergleichen. Bei den Alten, besonders beim Homer geht der Ausdruck immer glatt und ruhig fort, bei diesen Völkern dagegen ist es eine sprudelnde Anschauung, deren Fülle, bei sonstiger Ruhe des Gemüths, sich nun auszubreiten bestrebt, und in dieser theoretischen Arbeit einem streng sondernden, bald spitzfindig klassificirenden, bald witzig, geistreich und spielend verknüpfenden Verstande unterworfen wird.

γ) Der wahrhaft poetische Ausdruck hält sich sowohl von jener bloß deklamatorischen Rhetorik als auch von diesem Pompe und witzigem Spiel der Diktion, obschon sich darin die freie Lust des Machens in schöner Weise manifestiren kann, in soweit zurück, als dadurch die innere Naturwahrheit gefährdet und das Recht des Inhalts in der Bildung des Sprechens und Aussprechens vergessen wird. Denn die Diktion darf sich nicht für sich verselbstständigen und zu dem Theile der Poesie machen wollen, auf den es eigentlich und ausschließlich ankomme. Ueberhaupt darf auch in sprachlicher Rücksicht das besonnen Gebildete nie den Eindruck der Unbefangenheit verlieren, sondern muß immer noch den Anschein geben, gleichsam wie von selber aus dem innern Keime der Sache emporgewachsen zu seyn.

3. Die Versifikation.

Die dritte Seite endlich der poetischen Ausdrucksweise wird dadurch nothwendig, daß sich die dichterische Vorstellung nicht

nur in Worte kleidet, sondern zum wirklichen Sprechen fortgeht, und damit auch in das sinnliche Element des Klingens der Sprachlaute und Wörter herübertritt. Dieß führt uns zu dem Gebiete der Versifikation. Versificirte Prosa giebt zwar noch keine Poesie, sondern nur Verse, wie der bloß poetische Ausdruck bei sonstiger prosaischer Behandlung nur eine poetische Prosa zu Wege bringt, dennoch aber ist Metrum oder Reim, als der erste und einzige sinnliche Duft für die Dichtung schlechthin erforderlich, ja nothwendiger selbst als eine bilderreiche sogenannte schöne Diktion.

Die kunstvolle Ausbildung dieses sinnlichen Elementes kündigt uns nämlich sogleich, wie es auch die Poesie verlangt, ein anderes Bereich, einen anderen Boden an, den wir erst betreten können, wenn wir die praktische und theoretische Prosa des gemeinen Lebens und Bewußtseyns verlassen haben, und nöthigt den Dichter, sich außerhalb der Schranken des gewöhnlichen Sprechens zu bewegen, und seine Expositionen nur den Gesetzen und Forderungen der Kunst gemäß zu bilden. Nur eine ganz oberflächliche Theorie hat deshalb die Versifikation aus dem Grunde, daß sie gegen die Natürlichkeit verstoße, verbannen wollen. Lessing zwar, in seiner Opposition gegen das falsche Pathos des französischen Alexandriners, versuchte vornehmlich in die Tragödie die prosaische Redeweise als die passendere einzuführen, und Schiller und Göthe sind ihm in ihren ersten tumultuarischen Werken im Naturdrang eines mehr stoffartigen Dichtens in diesem Principe gefolgt. Lessing selber aber hat sich in seinem Nathan endlich doch dem Jambus wieder zugewendet, Schiller verließ ebenso schon mit dem Don Karlos den bisher betretenen Weg, und auch Göthen genügte die frühere prosaische Behandlung seiner Iphigenie und des Tasso so wenig, daß er sie im Lande der Kunst selbst, sowohl dem Ausdruck als der prosodischen Seite nach, durchweg zu jener reineren Form umschmolz, durch welche diese Werke immer von Neuem zur Bewunderung hinreißen.

Allerdings scheint die Künstlichkeit des Versmaaßes oder der Reimverschlingungen ein hartes Band der innern Vorstellungen mit dem Elemente des Sinnlichen zu seyn, härter als in der Malerei die Farben. Denn die Außendinge und die menschliche Gestalt sind ihrer Natur nach gefärbt, und das Farblose eine erzwungene Abstraktion; die Vorstellung dagegen hat mit den Sprachlauten, die zu bloß willkürlichen Zeichen der Mittheilung gebraucht werden, nur einen sehr weit abliegenden oder gar keinen innern Zusammenhang, so daß die hartnäckigen Forderungen der prosodischen Gesetze leicht als eine Fessel der Phantasie erscheinen können, durch welche es dem Dichter nicht mehr möglich wird, seine Vorstellungen ganz so mitzutheilen, wie sie ihm innerlich vorschweben. Uebt deshalb auch das rhythmische Hinströmen und der melodische Klang des Reims einen unbestreitbaren Zauber aus, so würde es doch zuviel verlangt seyn, um dieses sinnlichen Reizes willen oft die besten poetischen Empfindungen und Vorstellungen aufgeopfert zu finden. Doch auch dieser Einwand hält nicht Stich. Einerseits nämlich erweist es sich schon als unwahr, daß die Versifikation nur ein Hemmniß für den freien Erguß sey. Das echte Kunsttalent bewegt sich überhaupt in seinem sinnlichen Material wie in seinem eigentlichsten heimischen Elemente, das ihn, statt hinderlich und drückend zu seyn, im Gegentheil hebt und trägt. So sehen wir in der That auch alle großen Poeten in dem selbsterschaffenen Zeitmaaß, Rhythmus und Reim frei und selbstgewiß einherschreiten, und nur bei Uebersetzungen wird das Befolgen der gleichen Metra, Assonanzen u. s. f. häufig ein Zwang und eine künstliche Quälerei. In der freien Poesie aber giebt außerdem die Nöthigung, den Ausdruck der Vorstellungen herüber und hinüber zu wenden, zusammenzuziehn, auszubreiten, dem Dichter ebensosehr neue Gedanken, Einfälle und Erfindungen, welche ihm ohne solch einen Anstoß nicht gekommen wären. Doch auch abgesehen von diesem relativen Vortheil gehört nun

einmal das sinnliche Daseyn, in der Poesie das Klingen der Worte, von Hause aus zur Kunst, und darf nicht so formlos und unbestimmt bleiben, wie es in der unmittelbaren Zufälligkeit des Sprechens vorhanden ist, sondern muß lebendig gebildet erscheinen, und wenn es auch in der Poesie als äußerliches Mittel bloß mitklingt, doch als Zweck für sich behandelt und dadurch eine in sich harmonisch begränzte Gestalt werden. Diese Aufmerksamkeit, die dem Sinnlichen geschenkt wird, fügt, wie in aller Kunst, zum Ernste des Inhalts noch eine andere Seite hinzu, durch welche dieser Ernst zugleich auch entfernt, der Dichter und Hörer davon befreit, und ebendamit in eine Sphäre hinübergehoben wird, welche in erheiternder Anmuth darübersteht. In der Malerei und Skulptur nun ist dem Künstler für die Zeichnung und Färbung der menschlichen Glieder, der Felsen, Bäume, Wolken, Blumen die Form als sinnliche und räumliche Begränzung gegeben, und auch in der Architektur schreiben die Bedürfnisse und Zwecke, für welche gebaut wird, Mauern, Wände, Dächer u. s. f. eine mehr oder weniger bestimmte Norm vor. Aehnliche feste Bestimmungen hat die Musik in den an und für sich nothwendigen Grundgesetzen der Harmonie. In der Dichtkunst aber ist das sinnliche Klingen der Wörter in ihrer Zusammenstellung zunächst ungebunden, und der Dichter erhält die Aufgabe, sich diese Regellosigkeit zu einer sinnlichen Umgränzung zu ordnen, und sich damit gleichsam eine Art von festerem Kontur und klingendem Rahmen für seine Konceptionen und deren Struktur und sinnliche Schönheit hinzuzeichnen.

Wie nun in der musikalischen Deklamation der Rhythmus und die Melodie den Charakter des Inhalts in sich aufnehmen und demselben angemessen seyn müssen, so ist auch die Versifikation eine Musik, welche, obgleich in entfernter Weise, doch schon jene dunkle aber zugleich bestimmte Richtung des Ganges und Charakters der Vorstellungen in sich wiedertönen läßt. Nach dieser Seite hin muß das Versmaaß den allgemeinen Ton und

geistigen Hauch eines ganzen Gedichtes angeben; und es ist nicht gleichgültig, ob z. B. Jamben, Trochäen, Stanzen, alcäische oder andere Strophen zur äußeren Form genommen werden.

Was die nähere Eintheilung betrifft, so sind es vornehmlich zwei Systeme, deren Unterschied von einander wir zu beleuchten haben.

Das Erste ist die rhythmische Versifikation, welche auf der bestimmten Länge und Kürze der Wortsylben, sowie auf deren mannigfach figurirten Zusammenstellung und zeitlichen Fortbewegungen beruht.

Die zweite Seite dagegen macht das Herausheben des Klangs als solchen aus, sowohl in Rücksicht auf einzelne Buchstaben, Konsonanten oder Vokale, als auch in Ansehung ganzer Sylben und Wörter, deren Figuration Theils nach dem Gesetze gleichmäßiger Wiederholung des gleichen oder ähnlichen Klanges, Theils nach der Regel symmetrischer Abwechselung geordnet wird. Hieher gehören die Alliteration, die Assonanz und der Reim.

Beide Systeme stehen in enger Verbindung mit der Prosodie der Sprache, sey es nun, daß dieselbe mehr in der natürlichen Länge und Kürze der Sylben von Hause aus ihren Grund finde, oder auf dem Verstandesaccent, den die Bedeutsamkeit der Sylben hervorbringt, beruhe.

Drittens endlich lassen sich der rhythmische Fortgang und das für sich gestaltete Klingen auch verbinden; indem jedoch das koncentrirt herausgehobene Tonecho des Reims stark in's Ohr fällt, und sich dadurch überwiegend über das bloß zeitliche Moment der Dauer und Fortbewegung geltend macht, so muß in solcher Verknüpfung die rhythmische Seite zurücktreten, und die Aufmerksamkeit für sich weniger beschäftigen.

a. Die rhythmische Versifikation.

In Betreff auf das reimlos rhythmische System sind folgende Punkte die wichtigsten:

Erstens das feste Zeitmaaß der Sylben in dem einfachen Unterschiede der Längen oder Kürzen, sowie deren mannigfaltige Zusammenstellung zu bestimmten Verhältnissen und Versmaaßen.

Zweitens die rhythmische Belebung durch Accent, Cäsur und Gegenstoß des Vers- und Wort-Accents.

Drittens die Seite des Wohlklangs, welche innerhalb dieser Bewegung durch das Tönen der Wörter hervorkommen kann, ohne sich zu Reimen zusammenzuziehn.

α. Für das Rhythmische, welches nicht das isolirter herausgenommene Klingen als solches, sondern die zeitliche Dauer und Bewegung zur Hauptsache macht, bildet nun

αα. den einfachen Ausgangspunkt, die natürliche Länge und Kürze der Sylben, zu deren einfachem Unterschiede die Sprachlaute selbst, die auszusprechenden Buchstaben, Konsonanten und Vokale, die Elemente abgeben.

Natürlich lang sind vor Allem die Diphthongen Ai, Oi, Ae u. s. f., weil sie in sich selbst, was auch die neueren Schulmeister sagen mögen, ein konkretes, gedoppeltes Tönen sind, das sich zusammenfaßt, wie unter den Farben das Grün. Ebenso die langaushallenden Vokale. Zu ihnen gesellt sich als drittes Princip die schon dem Sanskrit, sowie dem Griechischen und Lateinischen eigenthümliche Position. Stehen nämlich zwischen zwei Vokalen zwei oder mehrere Konsonanten, so bilden diese offenbar für das Sprechen einen schwierigeren Uebergang; das Organ braucht, um über die Konsonanten wegzukommen, zur Artikulation eine längere Zeit und bringt ein Verweilen hervor, das nun, dem kurzen Vokale zum Trotz, die Sylbe, wenn auch nicht gedehnt, dennoch rhythmisch lang werden läßt. Sage ich z. B.: mentem nec secus, so ist der Fortgang von dem einen Vokal zum anderen in mentem und nec nicht so einfach und leicht als in secus. Die neueren Sprachen halten diesen letztern Unterschied nicht fest, sondern machen, wenn sie nach Längen

und Kürzen rechnen, andere Kriterien geltend. Doch werden dadurch die der Position ohnerachtet als kurz gebrauchten Sylben wenigstens oft genug hart gefunden, da sie die schnellere Bewegung, die gefordert ist, hindern.

Im Unterschiede jener Längen durch Diphthongen, lange Vokale und Position erweisen sich dagegen als von Natur kurz die Sylben, welche durch kurze Vokale gebildet sind, ohne daß sich zwischen den ersten und nächstfolgenden zwei oder mehrere Konsonanten stellen.

ββ. Da nun die Wörter Theils als vielsylbig schon in sich selbst eine Mannigfaltigkeit von Längen und Kürzen sind, Theils, obwohl einsylbig, doch mit anderen Wörtern in Verbindung gesetzt werden, so entsteht dadurch zunächst eine durch kein festes Maaß bestimmte, zufällige Abwechselung verschiedenartiger Sylben und Wörter. Diese Zufälligkeit zu regeln ist nun ganz ebenso die Pflicht der Poesie, als es die Aufgabe der Musik war, die ordnungslose Dauer der einzelnen Töne durch die Einheit des Zeitmaaßes genau zu bestimmen. Die Poesie stellt sich daher besondere Zusammensetzungen von Längen und Kürzen als das Gesetz auf, nach welchem sich in Rücksicht auf Zeitdauer die Folge der Sylben zu richten habe. Was wir dadurch zunächst erhalten, sind die verschiedenen Zeitverhältnisse. Das einfachste ist hier das Verhältniß des Gleichen zu einander, als z. B. der Daktylus und Anapäst, in welchen sich sodann die Kürzen nach bestimmten Gesetzen wieder zu Längen zusammenziehn dürfen (Spondeus). Zweitens sodann kann sich eine lange Sylbe neben eine kurze stellen, so daß schon ein tieferer Unterschied der Dauer, wenn auch in der einfachsten Gestalt, hervorkommt, wie im Jambus und Trochäus. Verwickelter schon wird die Zusammensetzung, wenn zwischen zwei lange Sylben sich eine kurze einschiebt, oder zweien langen eine kurze vorausgeht, wie beim Creticus und Bacchius.

γγ) Dergleichen einzelne Zeitverhältnisse aber würden

wiederum dem regellosen Zufalle Thür und Thor öffnen, wenn sie in ihrer bunten Verschiedenheit willkürlich auf einander folgen dürften. Denn einerseits wäre dadurch in der That der ganze Zweck der Gesetzmäßigkeit in diesen Verhältnissen zerstört, nämlich die geregelte Folge der langen und kurzen Sylben, andererseits fehlte es auch durchaus an einer Bestimmtheit für Anfang, Ende und Mitte, so daß die hiedurch von Neuem heraustretende Willkür ganz dem widerstreben würde, was wir oben schon bei der Betrachtung des musikalischen Zeitmaaßes und Taktes über das Verhältniß des vernehmenden Ich zur Zeitdauer der Töne festgestellt haben. Das Ich fordert eine Sammlung in sich, eine Rückkehr aus dem steten Fortfließen in der Zeit, und vernimmt dieselbe nur durch bestimmte Zeiteinheiten und deren ebenso markirtes Anheben als gesetzmäßiges Aufeinanderfolgen und Abschließen. Dieß ist der Grund, weshalb auch die Poesie die einzelnen Zeitverhältnisse drittens zu Versen aneinander reiht, welche in Rücksicht auf Art und Anzahl der Füße, sowie auf Anfang, Fortgang und Schluß ihre Regel erhalten. Der jambische Trimeter z. B. besteht aus sechs jambischen Füßen, von denen je zwei wieder eine jambische Dipodie bilden; der Hexameter aus sechs Daktylen, die sich an bestimmten Stellen wieder zu Spondeen zusammenziehn dürfen; u. s. f. Indem es nun aber solchen Versen gestattet ist, sich in der gleichen oder ähnlichen Weise stets wieder von neuem zu wiederholen, so tritt in Rücksicht auf diese Aufeinanderfolge wiederum Theils eine Unbestimmtheit in Ansehung des festen letzten Abschlusses, Theils eine Monotonie, und dadurch ein fühlbarer Mangel an innerlich mannigfaltiger Struktur hervor. Um diesem Uebelstande abzuhelfen ist die Poesie endlich zur Erfindung von Strophen und deren verschiedenartiger Organisation besonders für den lyrischen Ausdruck fortgegangen. Hieher gehört z. B. schon das elegische Versmaaß der Griechen; ferner die alcäische und sapphische Strophe, sowie was Pindar und die

berühmten dramatischen Dichter in den lyrischen Ergüssen und sonstigen Betrachtungen der Chöre Kunstreiches ausgebildet haben.

Wie sehr nun aber in Betreff auf das Zeitmaaß Musik und Poesie die ähnlichen Bedürfnisse befriedigen, so dürfen wir doch die Unterschiedenheit beider nicht unerwähnt lassen. Die wichtigste Abweichung bringt hier der Takt hervor. Man hat deshalb vielfach hin und her gestritten, ob eine eigentlich taktmäßige Wiederholung der gleichen Zeitabschnitte für die Metra der Alten anzunehmen sey oder nicht. Im Allgemeinen läßt sich behaupten, daß die Poesie, welche das Wort zum bloßen Mittheilungsmittel macht, sich in Ansehung der Zeit dieser Mittheilung nicht einem absolut festen Maaße für die Fortbewegung in so abstrakter Weise unterwerfen dürfe, als dieß in dem musikalischen Takte der Fall ist. In der Musik ist der Ton das Verklingende, Haltlose, das einer Festigkeit, wie der Takt sie hereinbringt, schlechthin bedarf, die Rede aber braucht dieß Feste nicht, weil sie einerseits in der Vorstellung selbst ihren Anhalt hat, und andererseits sich überhaupt nicht vollständig in das Aeußerliche des Klingens und Verklingens hineinlegt, sondern gerade die innere Vorstellung zu ihrem wesentlichen Kunstelemente behält. Deshalb findet in der That die Poesie unmittelbar in den Vorstellungen und Empfindungen, welche sie klar in Worten ausspricht, die substantiellere Bestimmung für das Maaß des Einhaltens, Forteilens, Verweilens, Zögerns u. s. f., wie denn auch die Musik selbst im Recitativ schon der bewegungslosen Gleichheit des Taktes sich zu entheben anfängt. Wollte sich deshalb das Metrum ganz der Gesetzgebung des Taktes beugen, so wäre der Unterschied zwischen Musik und Poesie, in dieser Sphäre wenigstens, durchweg ausgelöscht, und das Element der Zeit würde sich überwiegender, als die Poesie es ihrer ganzen Natur nach gestatten darf, geltend machen. Dieß läßt sich als Grund für die Forderung hinstellen, daß in der Poesie wohl ein Zeitmaaß aber kein Takt herrschen, sondern

dem Sinn und der Bedeutung der Worte die relativ durchgreifendere Macht über diese Seite bleiben müsse. Betrachten wir in dieser Beziehung die besonderen Versmaaße der Alten näher, so scheint freilich der Hexameter am meisten sich einer taktmäßig strengen Fortbewegung, wie z. B. der alte Voß besonders sie forderte, zu fügen, indessen wird im Hexameter eine solche Annahme schon durch die Katalexis des letzten Fußes verhindert. Wenn nun Voß gar die alcäische und sapphische Strophe in so abstrakt gleichförmigen Zeitabschnitten gelesen wissen will, so ist dieß nur eine kapriciöse Willkür und heißt den Versen Gewalt anthun. Die ganze Forderung mag sich überhaupt aus der Gewohnheit herschreiben, unseren deutschen Jambus in dem stets gleichen Sylbenfall und Zeitmaaß behandelt zu sehen. Doch schon der alte jambische Trimeter erhält seine Schönheit vornehmlich dadurch, daß er nicht aus sechs der Zeit nach gleichen jambischen Füßen besteht, sondern umgekehrt gerade an jeder ersten Stelle der Dipodie Spondäen, oder als Auflösung auch Daktylen und Anapästen erlaubt, und in dieser Weise die gleichmäßige Wiederholung desselben Zeitmaaßes und damit das Taktartige aufhebt. Bei weitem wechselnder ohnehin sind noch die lyrischen Strophen, so daß es a priori gezeigt werden müßte, daß der Takt an und für sich nothwendig wäre, denn a posteriori ist's nicht zu sehen.

β. Das eigentlich Belebende nun aber für das rhythmische Zeitmaaß bringen erst der Accent und die Cäsur hervor, die mit dem parallel gehn, was wir in der Musik als Taktrhythmus haben kennen lernen.

αα. Auch in der Poesie nämlich hat zunächst jedes bestimmte Zeitverhältniß seinen besondern Accent, d. h. es werden gesetzmäßig bestimmte Stellen herausgehoben, welche dann die andern anziehen und sich so erst zu einem Ganzen abrunden. Dadurch ist nun sogleich für die Vielfältigkeit des Werthes der Sylben ein großer Spielraum eröffnet. Denn einerseits

werden die langen Sylben überhaupt schon in Vergleich zu den kurzen ausgezeichnet erscheinen, so daß sie sich nun, wenn auf ihnen der Iktus liegt, gegen die kürzeren als doppelt wichtig zeigen, und sich selbst den unaccentuirten Längen gegenüber herausstellen. Andererseits aber kann es sich auch treffen, daß kürzere Sylben den Iktus erhalten, so daß nun das ähnliche Verhältniß wieder in der umgekehrten Weise zum Vorschein kommt.

Vor allem aber muß, wie ich schon früher erwähnte, Anfang und Ende der einzelnen Füße nicht abstrakt mit dem Beginn und Schluß der einzelnen Wörter zusammenfallen; denn erstens bewirkt das Hinübergreifen des in sich geschlossenen Wortes über das Ende des Versfußes die Verbindung der sonst auseinander fallenden Rhythmen; und liegt nun zweitens sogar der Versaccent auf dem Auslaut eines so hinübergreifenden Wortes, so entsteht dadurch außerdem ein merkbarer Zeiteinschnitt, indem ein Wortschluß überhaupt schon in etwas einzuhalten nöthigt, so daß es nun dieses Einhalten ist, was durch den sich damit vereinigenden Accent absichtlich als Einschnitt in die sonst ununterbrochen fortfließende Zeit fühlbar gemacht wird. Dergleichen Cäsuren sind jedem Verse unentbehrlich. Denn obgleich der bestimmte Accent den einzelnen Füßen schon eine nähere Unterscheidung in sich und dadurch eine gewisse Mannigfaltigkeit zutheilt, so würde diese Art der Belebung, besonders bei Versen, in welchen sich dieselben Füße gleichmäßiger wiederholen, wie in unserem Jambus z. B., dennoch wieder Theils ganz abstrakt und monoton bleiben, Theils die einzelnen Füße verbindungslos auseinander fallen lassen. Dieser kahlen Monotonie steuert die Cäsur und bringt in das durch seine unterschiedslose Regelmäßigkeit wiederum lahme Fortfließen einen Zusammenhang und höheres Leben hinein, welches durch die Verschiedenheit der Stellen, an denen die Cäsur eintreten kann, ebenso mannigfaltig wird, als es durch die

geregelte Bestimmtheit derselben nicht in eine gesetzlose Willkür zurückzufallen vermag.

Zu dem Versaccent und der Cäsur fügt sich dann endlich noch ein dritter Accent hinzu, den die Wörter auch sonst schon an und für sich außerhalb ihres metrischen Gebrauchs haben, und dadurch nun eine wieder vermehrte Vielfältigkeit für die Art und den Grad der Heraushebung und Senkung der einzelnen Sylben entstehen lassen. Denn dieser Wortaccent kann einerseits zwar mit dem Accent des Verses und der Cäsur verbunden erscheinen und in solcher Verknüpfung beide verstärken; andererseits aber auch von ihnen unabhängig auf Sylben stehn, die durch keine sonstige Hebung begünstigt sind, und nun gleichsam, in sofern sie ihres eigenthümlichen Werthes als Wortsylbe wegen dennoch eine Accentuirung fordern, einen Gegenstoß gegen den Versrhythmus hervorbringen, der dem Ganzen ein neues eigenthümliches Leben giebt.

Nach allen den genannten Seiten die Schönheit des Rhythmus herauszuhören ist für unser heutiges Ohr von großer Schwierigkeit, da in unsern Sprachen die Elemente, die zu dieser Art metrischer Vorzüge zusammentreffen müssen, zum Theil nicht mehr in der Schärfe und Festigkeit, welche sie bei den Alten hatten, vorhanden sind, sondern zur Befriedigung anderer Kunstbedürfnisse andere Mittel an die Stelle setzen.

$\beta\beta$. Außerdem aber zweitens schwebt über aller Gültigkeit der Sylben und Wörter innerhalb ihrer metrischen Stellung der Werth dessen, was sie von Seiten der poetischen Vorstellung her bedeuten. Durch diesen ihnen immanenten Sinn werden sie deshalb gleichfalls relativ herausgehoben, oder müssen als bedeutungsloser zurückstehn, wodurch dem Verse nun erst die letzte geistige Spitze der Lebendigkeit eingehaucht ist. Doch darf die Poesie hierin füglich nicht so weit gehen, daß sie sich in dieser Rücksicht den rhythmischen Regeln des Metrums direkt gegenüberstellt.

γγ. Dem ganzen Charakter nun eines Versmaaßes entspricht, besonders nach Seiten der rhythmischen Bewegung, auch eine bestimmte Weise des Inhalts; vor allem die besondere Art in der Bewegung unserer Empfindungen. So eignet sich z. B. der Hexameter in seinem ruhig wogenden Fortströmen für den gleichmäßigeren Fluß epischer Erzählung; wogegen er in Verbindung mit dem Pentameter und dessen symmetrisch festen Einschnitten schon strophenartiger wird, doch in der einfachen Regelmäßigkeit sich für das Elegische passend zeigt. Der Jambus wiederum schreitet rasch vorwärts, und ist besonders für den dramatischen Dialog zweckmäßig; der Anapäst bezeichnet ein taktartig muthiges jubelndes Forteilen, und ähnliche Charakterzüge liegen auch bei den übrigen Versmaaßen leicht zur Hand.

γ. Drittens aber bleibt auch dieses erste Gebiet der rhythmischen Versifikation nicht bei der bloßen Figuration und Belebung der Zeitdauer stehen, sondern geht auch wieder zum wirklichen Klingen der Sylben und Wörter fort. In Rücksicht auf diesen Klang jedoch zeigen die alten Sprachen, in denen der Rhythmus in der angegebenen Weise als Hauptseite festgehalten wird, einen wesentlichen Unterschied gegen die übrigen neueren, welche sich vorzugsweise dem Reime zuneigen.

αα. Im Griechischen und Lateinischen z. B. bildet sich durch die Flexionsformen der Deklination und Konjugation die Stammsylbe zu einem Reichthum von verschiedenartig tönenden Sylben aus, die zwar auch für sich eine Bedeutung haben, doch nur als Modifikation der Stammsylbe, so daß diese sich zwar als die substantielle Grundbedeutung jener vielfach ausgebreiteten Laute geltend macht, in Rücksicht auf ihr Tönen aber nicht als die vornehmliche oder alleinige Herrscherinn auftritt. Denn hören wir z. B. „amaverunt", so treten drei Sylben zu dem Stamme hinzu, und der Accent scheidet sich schon durch die Anzahl und Ausdehnung dieser Sylben, wenn auch keine natürlichen Längen darunter wären, sogleich von der Stammsylbe

materiell ab, wodurch die Hauptbedeutung und der betonende Accent von einander getrennt werden. Hier kann das Ohr deshalb, in sofern die Betonung nicht die Hauptsylbe, sondern irgend eine andere trifft, die nur eine Nebenbestimmung ausdrückt, schon aus diesem Grunde dem Tönen der verschiedenen Sylben lauschen, und ihrer Bewegung nachgehn, indem es die volle Freiheit behält, auf die natürliche Prosodie zu hören, und sich nun aufgefordert findet, diese natürlichen Längen und Kürzen rhythmisch zu bilden.

ββ. Ganz anders dagegen verhält es sich z. B. mit der heutigen deutschen Sprache. Was im Griechischen und Lateinischen in der eben angedeuteten Weise durch Präfixa und Suffixa und sonstige Modifikationen ausgedrückt wird, das löst sich in den neueren Sprachen besonders in den Verbis von der Stammsylbe los, so daß sich nun die bisher in einem und demselben Wort mit vielfachen Nebenbedeutungen entfalteten Flexionssylben zu selbstständigen Wörtern zersplittern und vereinzeln. Hieher gehören z. B. der stete Gebrauch der vielen Hülfszeitwörter, die selbstständige Bezeichnung des Optativs durch einige Verba u. s. f., die Abtrennung der Pronomina u. s. w. Dadurch bleibt nun einerseits das Wort, das sich in dem früher angegebenen Falle zu dem mannigfachen Tönen einer Vielsylbigkeit ausdehnte, unter welcher jener Accent der Wurzel, des Hauptsinns, zu Grunde ging, als einfaches Ganzes in sich koncentrirt, ohne als eine Folge von Tönen zu erscheinen, die, als bloße Modifikationen gleichsam, nicht durch ihren Sinn für sich schon so sehr beschäftigen, daß nicht das Ohr auf ihr freies Tönen und dessen zeitliche Bewegung hinhören könnte. Durch diese Zusammengezogenheit andererseits wird ferner die Hauptbedeutung von solcher Schwere, daß sie den Nachdruck des Accents durchaus auf sich allein hinzieht, und da nun die Betonung an den Hauptsinn gebunden ist, so läßt dieses Zusammenfallen beider die natürliche Länge und Kürze der übrigen Sylben nicht mehr aufkommen

sondern übertäubt sie. Die Wurzeln der meisten Wörter sind ohne Zweifel ganz im Allgemeinen kurz, gedrungen, einsylbig oder zweisylbig. Wenn nun, wie dieß z. B. in unserer heutigen Muttersprache in vollem Maaße der Fall ist, diese Wurzeln den Accent ausschließlich fast für sich in Anspruch nehmen, so ist dieß ein durchaus überwiegender Accent des Sinns, der Bedeutung, nicht aber eine Bestimmung, in welcher das Material, das Tönen frei wäre, und sich ein von dem Vorstellungsinhalte der Wörter unabhängiges Verhältniß der Länge, Kürze und Accentuirung der Sylben geben könnte. Eine rhythmische, von der Stammsylbe und deren Bedeutung losgebundene Figuration der Zeitbewegung und Betonung kann deshalb hier nicht mehr stattfinden, und es bleibt, im Unterschiede des obigen Hinhorchens auf den reichhaltigen Klang und die Dauer solcher Längen und Kürzen in ihrer bunten Zusammenstellung, nur ein allgemeines Hören übrig, das ganz von der sinngewichtigen betonten Hauptsylbe gefangen genommen ist. Denn außerdem verselbstständigt sich auch, wie wir sahen, die modificirte Sylbenverzweigung des Stamms zu besonderen Wörtern, welche dadurch für sich wichtig gemacht werden, und indem sie ihre eigene Bedeutung erhalten, nun gleichfalls dasselbe Zusammenfallen von Sinn und Accent hören lassen, das wir so eben bei dem Grundworte, um welches sie sich herstellen, betrachtet haben. Dieß nöthigt uns, gleichsam gefesselt bei dem Sinn jedes Wortes stehn zu bleiben, und statt uns mit der natürlichen Länge und Kürze und mit deren zeitlicher Bewegung und sinnlichen Accentuirung zu beschäftigen, nur auf den Accent zu hören, welchen die Grundbedeutung hervorbringt.

γγ. In solchen Sprachen nun hat das Rhythmische wenig Raum, oder die Seele wenig Freiheit mehr, in ihm sich zu ergehen, weil die Zeit und das durch ihre Bewegung sich gleichmäßig hinergießende Klingen der Sylben von einem ideelleren Verhältniß, von dem Sinn und der Bedeutung der Wörter

überflügelt, und dadurch die Macht der rhythmisch selbstständigeren Ausgestaltung niedergedrückt ist.

Wir können in dieser Rücksicht das Princip der rhythmischen Versifikation mit der Plastik vergleichen. Denn die geistige Bedeutung hebt sich hier noch nicht für sich heraus, und bestimmt die Länge und den Accent, sondern der Sinn der Wörter verschmelzt sich ganz dem sinnlichen Element der natürlichen Zeitdauer und dem Klange, um in heiterer Fröhlichkeit diesem Aeußerlichen ein volles Recht zu vergönnen, und nur für die ideale Gestalt und Bewegung desselben besorgt zu seyn.

Wird nun aber diesem Princip entsagt, und soll dennoch, wie die Kunst es nothwendig macht, dem Sinnlichen noch ein Gegengewicht gegen die bloße Vergeistigung zugetheilt bleiben, so kann, um das Ohr zur Aufmerksamkeit zu nöthigen, bei der Zerstörung jenes ersten plastischen Moments der natürlichen Längen und Kürzen und des von dem Rhythmischen ungetrennten, nicht für sich herausgehobenen Tönens, kein anderes Material ergriffen werden, als der ausdrücklich und isolirt festgehaltene und figurirte Klang der Sprachlaute als solcher.

Dieß führt uns auf die zweite Hauptart der Versifikation, auf den Reim hin.

b. Der Reim.

Man kann äußerlich das Bedürfniß einer neuen Behandlung der Sprache nach ihrer sinnlichen Seite aus dem Verderben erklären wollen, in welches die alten Sprachen durch die fremden Völker geriethen; dieser Fortgang aber liegt in der Natur der Sache selbst. Das Nächste, was die Poesie an ihrer Außenseite dem Innern gemäß macht, ist die von der Bedeutung der Sylben unabhängige Länge und Kürze, für deren Zusammenstellungen, Einschnitte u. s. f. die Kunst sich Gesetze ausbildet, welche zwar im Allgemeinen mit dem jedesmal darzustellenden Charakter des Inhalts zusammenstimmen sollen, im Besondern und Einzelnen

jedoch weder die Längen und Kürzen, noch die Accentuirung allein von dem geistigen Sinn bestimmen und diese Seite demselben abstrakt unterwerfen lassen. Je innerlicher aber und geistiger die Vorstellung wird, um destomehr zieht sie sich aus dieser Naturseite, welche sie nun nicht mehr in plastischer Weise idealisiren kann, heraus, und koncentrirt sich so sehr in sich, daß sie das gleichsam Körperliche der Sprache theils überhaupt abstreist, theils an dem Uebrigbleibenden nur das heraushebt, worein sich die geistige Bedeutung zu ihrer Mittheilung hineinlegt, während sie das Uebrige als unbedeutend beiherspielen läßt. Wie nun aber die romantische Kunst, welche in Rücksicht auf die ganze Art ihres Anffassens und Darstellens einen ähnlichen Uebergang in die in sich koncentrirte Sammlung des Geistigen macht, für dieß Subjektive im Klang das entsprechendste Material aufsucht, so vertieft sich nun auch die romantische Poesie, da sie überhaupt verstärkter den Seelenton der Empfindung anschlägt, in das Spielen mit den für sich verselbstständigten Lauten und Klängen der Buchstaben, Sylben und Wörter, und geht zu diesem sich selbst Gefallen in ihren Tönungen fort, die sie Theils mit der Innigkeit, Theils mit dem architektonisch verständigen Scharfsinn der Musik zu sondern, aufeinander zu beziehen und ineinander zu verschlingen lernt. Nach dieser Seite hin hat sich der Reim nicht zufällig nur in der romantischen Poesie ausgebildet, sondern ist ihr nothwendig gewesen. Das Bedürfniß der Seele, sich selbst zu vernehmen, hebt sich voller heraus und befriedigt sich in dem Gleichklingen des Reims, das gegen die fest geregelte Zeitmessung gleichgültig macht, und nur darauf hinarbeitet, uns durch Wiederkehr der ähnlichen Klänge zu uns selbst zurückzuführen. Die Versifikation wird dadurch dem Musikalischen als solchen, d. h. dem Tönen des Innern näher gebracht, und von dem gleichsam Stoffartigen der Sprache, jenem natürlichen Maaße nämlich der Längen und Kürzen befreit.

In Ansehung der bestimmteren Punkte, welche für diesen Kreis von Wichtigkeit sind, will ich nur über Folgendes kurz einige allgemeine Bemerkungen hinzufügen:

erstens über den Ursprung des Reims;

zweitens über die näheren Unterschiede dieses Gebiets von der rhythmischen Versifikation;

drittens über die Arten, zu welchen dasselbe sich auseinandergelegt hat.

α. Wir sahen bereits, daß der Reim zur Form der romantischen Dichtkunst gehöre, die solch ein stärkeres Prononciren des für sich gestalteten Klingens fordert, in sofern hier die innere Subjektivität im Materiellen des Tons sich selber vernehmen will. Wo sich dieß ihr Bedürfniß hervorthut, findet sie daher Theils von Hause aus eine Sprache vor, wie ich sie oben in Rücksicht auf die Nothwendigkeit des Reims angedeutet habe, Theils gebraucht sie die alte vorhandene Sprache, die lateinische z. B., welche anderer Konstitution ist und eine rhythmische Versifikation verlangt, dennoch in dem Charakter des neuen Princips, oder bildet dieselbe in soweit zu einer neuen Sprache um, daß sich das Rhythmische daraus verliert, und der Reim nun, wie es z. B. im Italienischen und Französischen der Fall ist, die Hauptsache ausmachen kann.

αα. In dieser Rücksicht finden wir den Reim durch das Christenthum schon sehr früh mit Gewalt in die lateinische Versifikation hineingelegt, obgleich dieselbe auf anderen Principien beruhte. Diese Principien jedoch sind ihr selbst schon mehr aus dem Griechischen angebildet worden, und statt sich als ursprünglich aus ihr hervorgegangen zu zeigen, erweisen sie im Gegentheil in der Art der Modificirung, die sie erleiden, eine dem romantischen Charakter sich annähernde Tendenz. Die römische Versifikation nämlich fand einerseits in der frühesten Zeit ihre Grundlage nicht in der natürlichen Länge und Kürze, sondern maß den Werth der Sylben nach dem Accent, so daß erst durch die genauere Kenntniß und Nachbil-

dung der griechischen Poesie das prosodische Princip derselben aufgenommen und befolgt wurde; andererseits verhärteten die Römer die bewegliche heitere Sinnlichkeit der griechischen Metra, besonders durch die festeren Einschnitte der Cäsur sowohl im Hexameter als auch im Versmaaß der alcäischen und sapphischen Strophe u. s. f., zu einer schärfer prononcirten Struktur und strengeren Regelmäßigkeit. Außerdem kommen selbst in den Blüthetagen der römischen Litteratur bei den gebildetesten Dichtern Reime genug vor. So heißt es z. B. bei Horaz in seiner ars poetica Vers 99 und 100:

Non satis est, pulchra esse poëmata: dulcia s u n t o,
Et quocunque volent, animum auditoris a g u n t o.

Ist dieß auch von Seiten des Dichters ganz absichtslos geschehen, so kann man es doch als einen seltsamen Zufall betrachten, daß gerade an dieser Stelle, in welcher Horaz dulcia poëmata fordert, der Reim sich eingefunden hat. Bei Ovid ferner sind ähnliche Reime noch weniger vermieden. Wenn dieß nun auch, wie gesagt, zufällig ist, so scheinen doch dem gebildeten römischen Ohr Reime nicht unangenehm gewesen zu seyn, so daß sie sich, obschon vereinzelt und ausnahmsweise, einschleichen durften. Doch fehlt diesem Spiele mit Klängen die tiefere Bedeutsamkeit des romantischen Reimes, welcher nicht den Klang als solchen, sondern das Innerliche, die Bedeutung, in demselben hervorhebt. Eben dieß bildet den charakteristischen Unterschied des schon sehr alten indischen Reimes von dem modernen.

Nach dem Eindringen der barbarischen Völkerstämme ging dann in Betreff auf die alten Sprachen mit dem Verderben der Accentuation und dem Emporkommen des subjektiven Moments der Empfindung durch das Christenthum das frühere rhythmische System der Versifikation in das des Reimes über. So richtet sich in dem Hymnus des Heiligen Ambrosius die Prosodie schon ganz nach dem Accent der Aussprache und läßt

den Reim hervorbrechen; das erste Werk des Heiligen Augustinus gegen die Donatisten ist gleichfalls ein gereimter Gesang, und auch die sogenannten Leoninischen Verse müssen als ausdrücklich gereimte Hexameter und Pentameter von jenen vorhin erwähnten einzelnen Reimen sehr wohl unterschieden werden. Diese und ähnliche Erscheinungen zeigen das Hervortreten des Reims aus dem rhythmischen System selber.

ββ. Nun hat man zwar andererseits den Ursprung des neuen Princips für die Versifikation bei den Arabern gesucht, doch fällt die Ausbildung ihrer großen Dichter Theils später als das Vorkommen des Reims im christlichen Abendlande, während der Kreis der vormuhamedanischen Kunst mit dem Occident sich nicht einwirkend berührt, Theils liegt auch in der arabischen Poesie schon von Hause aus ein Anklang an das romantische Princip, in welchem die Ritter des Abendlandes zur Zeit der Kreuzzüge die gleiche Stimmung bald genug herausfanden, so daß bei der äußerlich unabhängigen Verwandtschaft des geistigen Bodens, aus welchem die Poesie im muhamedanischen Orient wie im christlichen Occident emporgeht, sich auch ein unabhängiges erstes Hervortreten einer neuen Art der Versifikation vorstellen läßt.

γγ. Ein drittes Element, in dem wiederum ohne Einfluß weder der alten Sprachen noch des Arabischen, das Entstehen des Reims und dessen, was diesem Gebiete sich anschließt, kann aufgefunden werden, sind die germanischen Sprachen, wie wir sie in ihrer frühesten Ausbildung bei den Skandinaviern finden. Hievon geben z. B. die Lieder der alten Edda ein Beispiel, welche, wenn auch später erst gesammelt und zusammengestellt, doch einen frühen Ursprung nicht verleugnen. Hier ist es zwar, wie wir noch sehn werden, nicht der eigentliche Reimklang, der sich in seiner Vollständigkeit ausgebildet hat, aber doch ein wesentliches Herausheben von einzelnen Sprachlauten, und eine gesetzliche Regelmäßigkeit und der bestimmten Wiederholung derselben.

β. Wichtiger nun zweitens als der Ursprung, ist der charakteristische Unterschied des neuen Systems von dem alten. Den Hauptpunkt, auf den es hier ankommt, habe ich bereits oben berührt, und es bleibt nur noch übrig, ihn näher auszuführen.

Die rhythmische Versifikation hat ihre schönste und reichhaltigste Entwickelungsstufe in der griechischen Poesie erreicht, aus der wir uns daher die vornehmlichsten Kennzeichen dieses ganzen Feldes abstrahiren können. Es sind kurz folgende.

Erstens macht sie sich nicht den Klang als solchen der Buchstaben, Sylben oder Wörter zu ihrem Material, sondern den Sylbenklang in seiner Zeitdauer, so daß sich also die Aufmerksamkeit weder auf einzelne Sylben oder Buchstaben, noch auf die bloß qualitative Aehnlichkeit oder Gleichheit ihres Klingens ausschließlich hinrichten soll. Im Gegentheil bleibt das Klingen noch in ungetrennter Einheit mit dem festen Zeitmaaß seiner bestimmten Dauer, und in der Fortbewegung Beider hat das Ohr dem Werth jeder einzelnen Sylbe wie dem Gesetz in dem rhythmischen Dahinschreiten aller gleichmäßig nachzugehn. Zweitens beruht das Maaß der Länge und Kürze, so wie der rhythmischen Hebung und Senkung, und mannigfachen Belebung durch schärfere Einschnitte und Haltpunkte, auf dem Naturelement der Sprache, ohne sich von derjenigen Betonung leiten zu lassen, durch welche der geistige Wortsinn einer Sylbe oder einem Worte erst seinen Nachdruck giebt. Die Versifikation erweist sich in ihrem Zusammenstellen der Füße, ihrem Versaccent, ihren Caesuren u. s. f. in dieser Rücksicht ebenso unabhängig, als die Sprache selbst, welche auch außerhalb der Poesie schon die Accentuirung gleichfalls aus den natürlichen Längen und Kürzen und deren Aufeinanderfolge und nicht aus der Bedeutsamkeit der Stammsylbe hernimmt. Dadurch nun stehen drittens für das belebende Herausheben bestimmter Sylben auf der einen Seite der Versaccent und Rhythmus, auf der an-

deren die sonstige Accentuirung da, welche sich beide zu doppelter Mannigfaltigkeit des Ganzen ohne wechselseitige Störung oder Unterdrückung durcheinanderschlingen, und in der gleichen Weise nun auch der poetischen Vorstellung das Recht gönnen, den Wörtern, welche ihr, der geistigen Bedeutung nach von höherer Wichtigkeit als andere sind, durch die Art der Wortstellung und Bewegung den gebührenden Nachdruck nicht zu entziehen.

αα. Das Nächste nun, was die gereimte Versifikation in diesem System ändert, ist das unangefochtene Gelten der natürlichen Quantität. Soll deshalb überhaupt noch ein Zeitmaaß übrig bleiben, so muß sich dasselbe den Grund für das quantitative Verweilen oder Forteilen, den es nicht mehr in der natürlichen Länge oder Kürze finden will, in einem anderen Gebiete aufsuchen. Dieß Gebiet aber, wie wir sahen, kann nur das geistige Element, der Sinn der Sylben und Wörter seyn. Die Bedeutsamkeit ist es, welche als letzte Instanz das quantitative Sylbenmaaß, wenn es überhaupt noch als wesentlich erachtet wird, bestimmt, und somit das Kriterium aus dem äußeren Daseyn und dessen natürlicher Beschaffenheit in's Innerliche herüberspielt.

ββ. Hiermit verbindet sich nun aber eine weitere Folge, die als noch wichtiger heraustritt. Denn wie ich schon oben andeutete, verzehrt diese Sammlung des Nachdrucks auf die bedeutsame Stammsylbe jene unabhängige Ausbreitung zu mannigfaltigen Flexionsformen, welche das rhythmische System, da es weder das Maaß der Länge und Kürze noch den hervorhebenden Accent aus der geistigen Bedeutung hernimmt, gegen den Stamm zurückzusetzen noch nicht genöthigt wird. Fällt nun aber solche Entfaltung und deren naturgemäßes Einordnen in Versfüße nach fester Quantität der Sylben fort, so geht hiemit auch nothwendig das ganze System verloren, das auf dem Zeitmaaß und dessen Regel beruht. Von dieser Art z. B. sind die französischen

und italienischen Verse, denen das Metrum und der Rhythmus im Sinne der Alten gänzlich fehlt, so daß es nur noch auf eine bestimmte Anzahl von Sylben ankommt.

γγ. Als einzig möglicher Ersatz für diesen Verlust bietet sich hier nun der Reim dar. Ist es nämlich einerseits nicht mehr die Zeitdauer, die zur Gestaltung kommt, und durch welche sich der Klang der Sylben in gleichmäßiger und natürlicher Gültigkeit hindurch ergießt, während andererseits die geistige Bedeutung sich der Stammsylben bemächtigt und sich mit denselben ohne weitere organische Ausbreitung in eine gedrungene Einheit setzt, so bleibt als letztes sinnliches Material, das sowohl von dem Zeitmaaß als auch von dieser Accentuirung der Stammsylben sich frei halten kann, allein nur noch das Klingen der Sylben übrig.

Dieß Klingen aber, um für sich Aufmerksamkeit erregen zu können, muß erstens viel stärkerer Art seyn, als die Abwechselung verschiedener Laute, wie wir sie in den alten Versmaaßen finden, und hat mit weit überwiegenderer Gewalt aufzutreten, als das Tönen der Sylben in dem sonstigen Sprechen in Anspruch nehmen darf, indem es jetzt nicht allein das gegliederte Zeitmaaß ersetzen soll, sondern auch die Aufgabe erhält, das sinnliche Element im Unterschiede jener Herrschaft der accentuirenden und alles überflügelnden Bedeutung herauszuheben. Denn ist einmal die Vorstellung zu der Innerlichkeit und Vertiefung des Geistes in sich gelangt, für welche im Sprechen die sinnliche Seite gleichgültig wird, so muß das Tönen sich materieller aus dieser Innerlichkeit herausschlagen und gröber seyn, um überhaupt nur auffallen zu können. Den zarten Bewegungen des rhythmischen Wohlklangs gegenüber ist deshalb der Reim ein plumpes Klingen, das keines in so feiner Weise ausgebildeten Ohres bedarf, als die griechische Versifikation es nöthig macht.

Zweitens trennt sich zwar der Reim hier nicht von der geistigen Bedeutsamkeit sowohl der Stammsylben als solcher als auch

der Vorstellungen im Allgemeinen ab, doch verhilft er zugleich dem sinnlichen Klange zu einer relativ selbstständigen Gültigkeit. Dieß Ziel ist nur zu erreichen möglich, wenn das Tönen bestimmter Wörter sich für sich, vom Erklingen der andern Wörter abscheidet, und nun in dieser Isolirung ein unabhängiges Daseyn gewinnt, um in kräftigen materiellen Schlägen das Sinnliche wieder zu seinem Rechte zu bringen. Der Reim ist in sofern dem durchgängigen rhythmischen Wohllaut gegenüber ein vereinzelt herausgehobenes ausschließliches Tönen.

Drittens sahen wir, daß es die subjektive Innerlichkeit sey, welche sich in ihrer ideellen Zusammenziehung in diesen Klängen ergehen und genügen sollte. Fallen nun aber die bisher betrachteten Mittel der Versifikation und deren reiche Mannigfaltigkeit fort, so bleibt nach der sinnlichen Seite hin für dieses Sichvernehmen nur das formellere Princip der Wiederholung ganz gleicher oder ähnlicher Klänge übrig, womit sich dann von Seiten des Geistes her wieder das Herausheben und Beziehen verwandter Bedeutungen im Reimklang der sie bezeichnenden Wörter verbinden kann. Das Metrum der rhythmischen Versifikation erwies sich als ein vielfach gegliedertes Verhältniß unterschiedener Längen und Kürzen, der Reim dagegen ist einerseits zwar materieller, andererseits aber in diesem Materiellen selbst abstrakter; die bloße Erinnerung des Geistes und Ohrs an die Wiederkehr gleicher oder verwandter Laute und Bedeutungen, eine Wiederkehr, in welcher das Subjekt sich seiner selbst bewußt wird, und sich darin als die setzende und vernehmende Thätigkeit erkennt und befriedigt.

γ. Was nun zum Schluß die besonderen Arten angeht, zu welchen sich dieß neue System der vornehmlich romantischen Poesie auseinanderlegt, so will ich nur ganz kurz das Wichtigste in Rücksicht auf die Alliteration, die Assonanz und den eigentlichen Reim berühren.

αα. Die Alliteration erstens finden wir am durchgän-

gigsten in der älteren skandinavischen Poesie ausgebildet, in welcher sie eine Hauptgrundlage abgiebt, während die Assonanz und der Endreim, obschon auch diese eine nicht unbedeutende Rolle spielen, nur in gewissen Versarten vorkommen. Das Princip des Stabreims, Buchstabenreims ist das unvollständigste Reimen, weil es nicht die Wiederkehr ganzer Sylben fordert, sondern nur auf die Wiederholung ein und desselben Buchstabens, und zwar des Anfangsbuchstabens dringt. Bei der Schwäche dieses Gleichklangs ist es deshalb einerseits nothwendig, daß nur solche Wörter zu diesem Behufe gebraucht werden, welche schon an und für sich auf ihrer Anfangssylbe einen hervorhebenden Accent haben, andererseits müssen diese Wörter nicht weit auseinanderstehen, wenn sich die Gleichheit ihres Anfangs noch wesentlich dem Ohre soll bemerkbar machen. Im Uebrigen kann der alliterirende Buchstaben sowohl ein doppelter oder einfacher Konsonant, als auch ein Vokal seyn, doch machen die Konsonanten der Natur der Sprache gemäß, in welcher die Alliteration vorwaltet, die Hauptsache aus. Aus diesen Bedingungen hat sich für die isländische Poesie (die Verslehre der Isländer von Rask, verd. v. Mohnike, Berlin 1830. p. 14—17) die Hauptregel festgestellt, daß alle Reimstäbe betonte Sylben verlangen, deren Anfangsbuchstaben nicht auch in anderen Hauptwörtern, die auf ihrer ersten Sylbe den Accent tragen, in denselben Zeilen vorkommen darf, während von den drei Wörtern, deren erster Buchstaben den Reim bildet, zwei in der ersten, das dritte, welches den regelnden Hauptstab abgiebt, im Beginn der zweiten Zeile stehen muß. Außerdem werden bei der Abstraktion dieses Gleichklangs bloßer Anfangsbuchstaben vornehmlich die ihrer Bedeutung nach wichtigeren Wörter zu Stabreimen gebraucht, so daß es auch hier nicht an einer Beziehung des Tönens und Sinnes der Wörter durchaus fehlt. Das Nähere jedoch muß ich übergehen.

ββ. Die Assonanz zweitens betrifft nicht den Anfangsbuchstaben, sondern geht schon dem Reim entgegen, in sofern sie

eine gleichklingende Wiederholung derselben Buchstaben in der Mitte oder an dem Ende verschiedener Wörter ist. Diese assonirenden Wörter brauchen nun zwar nicht schlechthin den Schluß eines Verses auszumachen, sondern können auch wohl an anderen Stellen vorkommen, hauptsächlich aber treten die Schlußsylben der Zeilen durch die Gleichheit einzelner Buchstaben, im Unterschiede der Alliteration, welche den Hauptstab in den Anfang des Verses stellt, in einen assonirenden Bezug aufeinander. Seiner reichhaltigsten Ausbildung nach weist dieses Assoniren nach den romanischen Völkern, den Spaniern vornehmlich, hin, deren volltönende Sprache sich insbesondere für die Wiederkehr derselben Vokale geeignet zeigt. Im Allgemeinen zwar ist die Assonanz auf die Vokale beschränkt; indessen darf sie Theils gleiche Vokale, Theils auch gleiche Konsonanten, Theils auch Konsonanten in Verbindung mit einem Vokale wiederklingen lassen.

$\gamma\gamma$. Was nun in dieser Weise Alliteration und Assonanz nur unvollständig herauszustellen befugt sind, bringt endlich der Reim zur reifsten Erscheinung. Denn bei ihm tritt bekanntlich mit Ausnahme der Anfangsbuchstaben der vollständige Gleichklang ganzer Stämme hervor, welche dieser Gleichheit wegen in eine ausdrückliche Beziehung ihres Tönens gebracht werden. Auf die Anzahl der Sylben kommt es hierbei nicht an; sowohl einsylbige als auch zwei- und mehrsylbige Wörter können und dürfen sich reimen, wodurch einerseits der männliche Reim, der sich auf einsylbige Wörter beschränkt, andererseits der weibliche entsteht, der zu zweisylbigen fortschreitet, sowie drittens der sogenannte gleitende Reim, der sich über drei und mehrere Sylben hin erstreckt. Zu dem ersteren neigen sich besonders die nordischen Sprachen, zum zweiten die südlichen, wie das Italienische und Spanische; das Deutsche und Französische mag so ziemlich die Mitte halten; mehr als dreisylbige Reime sind in größerer Anzahl nur in wenigen Sprachen zu finden.

Seine Stellung erhält der Reim am Ende der Zeilen, an welchem das reimende Wort, obschon es nicht etwa jedesmal den geistigen Nachdruck der Bedeutung in sich zu koncentriren nöthig hat, dennoch in Ansehung des Klanges die Aufmerksamkeit auf sich zieht, und die einzelnen Verse nun entweder nach dem Gesetze einer ganz abstrakt gleichen Wiederkehr desselben Reims auf einander folgen läßt, oder sie durch die künstlichere Form regelmäßiger Abwechselung und mannigfaltiger symmetrischer Verschlingungen verschiedener Reime zu den vielfältigsten bald näheren bald ferneren Verhältnissen vereinigt, trennt und bezieht. In solcher Relation scheinen sich dann die einzelnen Reime gleichsam unmittelbar zu finden, oder einander zu fliehen und sich dennoch zu suchen, so daß sie in dieser Weise nun auch der lauschenden Erwartung des Ohrs bald ohne Weiteres genügen, bald dieselbe durch längeres Ausbleiben necken, täuschen, spannen, durch regelmäßige Ordnung und Wiederkehr aber immer wieder zufrieden stellen.

Unter den besonderen Arten der Dichtkunst ist es vornehmlich die lyrische Poesie, welche ihrer Innerlichkeit und subjektiven Ausdrucksweise wegen sich am liebsten des Reimes bedient, und dadurch das Sprechen selbst schon zu einer Musik der Empfindung und melodischen Symmetrie, nicht des Zeitmaaßes und der rhythmischen Bewegung, sondern des Klanges macht, aus welchem das Innere sich selber vernehmlich entgegentönt. Deshalb bildet sich auch diese Art den Reim zu gebrauchen zu einer einfacheren oder mannigfaltigeren Gliederung von Strophen aus, die sich jede für sich zu einem geschlossenen Ganzen abrunden; wie z. B. die Sonette und Kanzonen, das Madrigal und Triolett solch ein Theils empfindungsreiches, Theils scharfsinniges Spielen mit Tönen und Klängen sind. Die epische Poesie dagegen, wenn sie ihren Charakter mit lyrischen Elementen weniger untermischt, hält mehr ein in seinen Verschlingungen gleichmäßiges Weiterschreiten fest, ohne sich zu

Strophen abzuschließen; wofür die Terzinen des Dante in seiner göttlichen Komödie im Unterschiede seiner lyrischen Kanzonen und Sonette ein Beispiel an die Hand geben können. Doch will ich mich in das Einzelne nicht weiter verlieren.

c) Wenn wir nun aber in der angegebenen Weise die rhythmische Versifikation von dem Reim gesondert und beide einander entgegengesetzt haben, so fragt es sich drittens, ob nicht auch eine Vereinigung beider denkbar und wirklich eingetreten sey. In Betreff hierauf werden hauptsächlich einige neuere Sprachen von Wichtigkeit. Bei ihnen nämlich ist weder eine Wiederaufnahme des rhythmischen Systems noch in gewisser Rücksicht eine Verbindung desselben mit dem Reime schlechthin zu läugnen. Bleiben wir z. B. bei unserer eigenen Muttersprache stehn, so brauche ich in ersterer Rücksicht nur an Klopstock zu erinnern, der vom Reim wenig wissen wollte, und sich dagegen sowohl in der epischen als auch in der lyrischen Poesie den Alten mit großem Ernst und unermüdlichem Fleiße nachbildete. Voß und Andere folgten ihm, und suchten für diese rhythmische Behandlung unserer Sprache nach immer festeren Gesetzen. Goethen dagegen war es nicht geheuer bei seinen antiken Sylbenmaaßen, und er fragte nicht mit Unrecht:

Stehn uns diese weiten Falten
Zu Gesichte, wie den Alten?

α. Ich will in dieser Rücksicht nur an das wieder anknüpfen, was ich oben bereits über den Unterschied der alten und neueren Sprachen gesagt habe. Die rhythmische Versifikation beruht auf der natürlichen Länge und Kürze der Sylben, und hat hieran von Hause aus einen festen Maaßstab, welchen der geistige Nachdruck weder bestimmen noch verändern und wankend machen kann. Solch ein Naturmaaß dagegen entbehren die neueren Sprachen, indem in ihnen erst der Wortaccent der Bedeutung einer Sylbe den anderen gegenüber, denen diese Bedeutsamkeit abgeht, lang machen kann. Dieß Princip der Accentuirung

nun aber liefert für die natürliche Länge und Kürze keinen gehörigen Ersatz, weil es die Längen und Kürzeu selbst wieder schwankend läßt. Denn die nachdrücklichere Bedeutsamkeit eines Worts kann ebensosehr ein anderes, das für sich genommen einen Wortaccent hat, doch wieder zur Kürze herabsetzen, so daß der angegebene Maaßstab überhaupt relativ wird. „Du liebst" kann z. B. nach Verschiedenheit des Nachdrucks, der dem Sinne zufolge beiden Wörtern oder dem einen und andern zugetheilt werden muß, ein Spondaeus, Jambus oder Trochaeus seyn. Man hat es zwar versucht, auch in unserer Sprache auf die natürliche Quantität der Sylben zurückzukommen und für dieselbe Regeln festzustellen, doch lassen sich dergleichen Bestimmungen bei dem Uebergewichte, das die geistige Bedeutung und deren heraushebender Accent gewonnen hat, nicht durchführen. Und in der That liegt dieß auch in der Natur der Sache selbst. Denn soll das natürliche Maaß die Grundlage bilden, so muß die Sprache sich noch nicht in der Welt vergeistigt haben, in welcher dieß heutigen Tages nothwendig der Fall ist. Hat sie sich aber bereits in ihrer Entwickelung zu solcher Herrschaft der geistigen Bedeutung über das sinnliche Material emporgerungen, so ist der Bestimmungsgrund nicht für den Werth der Sylben nicht aus der sinnlichen Quantität selbst, sondern aus dem zu entnehmen, für was die Wörter das bezeichnende Mittel sind. Der empfindenden Freiheit des Geistes widerstrebt es, das zeitliche Moment der Sprache sich in seiner objektiven Realität selbstständig für sich festsetzen und gestalten zu lassen.

β. Damit soll jedoch nicht gesagt seyn, daß wir aus unserer Sprache die reimlose rhythmische Behandlung der Sylbenmaaße ganz verbannen müßten, aber es ist wesentlich, darauf hinzudeuten, daß es, der Natur der heutigen Sprachausbildung gemäß, nicht möglich ist, das Plastische des Metrums in der gediegenen Weise der Alten zu erreichen. Es muß daher als Ersatz ein anderes Element herzutreten und sich ausbilden, das

an und für sich schon geistigerer Art ist als die feste natürliche Quantität der Sylben. Dieß Element ist der Accent des Verses, so wie der Caesur, welche jetzt, statt sich unabhängig von dem Wortaccent fortzubewegen, mit demselben zusammenfallen, und dadurch eine bedeutendere, wenn auch abstraktere Heraushebung erhalten, da die Mannigfaltigkeit jener dreifachen Accentuirung, die wir in der alten Rhythmik fanden, durch dieses Aufeinandertreffen nothwendig verloren geht. Aus dem gleichen Grunde werden sich aber zu günstigem Gelingen nur die schärfer ins Ohr fallenden Rhythmen der Alten nachbilden lassen, indem für die feineren Unterschiede und mannigfacheren Verbindungen die feste quantitative Grundlage fehlt, und die gleichsam plumpere Accentuirung, welche dafür als das Bestimmende eintritt, keine Ersatzmittel in sich hat.

γ. Was nun endlich die wirkliche Verbindung des Rhythmischen und des Reims betrifft, so ist auch sie, obschon in noch beschränkterem Grade als das Hineinziehen der alten Versmaaße in die neuere Versifikation zu gestatten.

$\alpha\alpha$. Denn die vorwaltende Unterscheidung der Längen und Kürzen durch den Wortaccent ist nicht durchweg ein genugsam materielles Princip, und beschäftigt das Ohr von der sinnlichen Seite her nicht überall in dem Maaße, daß es nicht bei dem Ueberwiegen der geistigen Seite der Poesie nöthig würde, das Klingen und Wiederklingen von Sylben und Wörtern als Ergänzung herbeizurufen.

$\beta\beta$. Zugleich muß dann aber in Ansehung des Metrischen dem Reimklange und seiner Stärke auch ein gleich starkes Gegengewicht gegenüber gestellt werden. In sofern es nun aber nicht der quantitative Naturunterschied der Sylben und dessen Mannigfaltigkeit ist, welche sich auseinanderlegen soll und vorwalten darf, so kann es in Rücksicht auf dieß Zeitverhältniß nur bis zur gleichen Wiederholung desselben Zeitmaaßes kommen, wodurch der Takt sich hier in einer weit stärkeren Weise, als dieß in

dem rhythmischen Systeme zulässig ist, geltend zu machen anfängt. Von dieser Art sind z. B. unsere deutschen gereimten Jamben und Trochaeen, welche wir beim Recitiren taktmäßiger als die reimlosen Jamben der Alten zu skandiren pflegen, obschon das Einhalten bei Caesuren, das Herausheben einzelner durch den Sinn hauptsächlich zu betonenden Wörter und das Liegenbleiben auf ihnen wieder einen Gegenstoß gegen die abstrakte Gleichheit, und dadurch eine belebende Mannigfaltigkeit hervorbringen kann. Wie denn auch überhaupt das Festhalten des Taktes in der Poesie nie so streng kann in Ausübung gebracht werden, als es in den meisten Fällen in der Musik erforderlich ist.

γγ. Wenn sich nun aber der Reim im Allgemeinen schon nur mit solchen Versmaaßen zu verbinden hat, welche ihrer einfachen Abwechselung der Längen und Kürzen und der steten Wiederkehr gleichartiger Versfüße wegen, für sich genommen in den rhythmisch behandelten neueren Sprachen das sinnliche Element nicht stark genug ausgestalten, so würde die Anwendung des Reims bei den reicheren den Alten nachgebildeten Sylbenmaaßen, wie z. B., um nur Eins anzuführen, bei der alcaeischen und sapphischen Strophe, nicht nur als ein Ueberfluß, sondern sogar als ein unaufgelöster Widerspruch erscheinen. Denn beide Systeme beruhen auf entgegengesetzten Principien, und der Versuch, sie in der angeführten Weise zu vereinigen, könnte sie nur in dieser Entgegensetzung selber verbinden, was nichts als einen unaufgehobenen und deshalb unstatthaften Widerspruch hervorbringen würde. In dieser Hinsicht ist der Gebrauch der Reime nur da zuzugeben, wo das Princip der alten Versifikation sich nur noch in entfernteren Nachklängen und nach wesentlichen aus dem System des Reimens hervorgehenden Umwandlungen geltend machen soll.

Dieß sind die wesentlichen Punkte, die sich in Ansehung des poetischen Ausdrucks im Unterschiede der Prosa im Allgemeinen feststellen lassen.

III.

Die Gattungsunterschiede der Poesie.

Die beiden Hauptmomente, nach welchen wir bisher die Dichtkunst betrachtet haben, waren auf der einen Seite das Poetische überhaupt, in Betreff auf Anschauungsweise, Organisation des poetischen Kunstwerks und dichtende subjektive Thätigkeit; auf der anderen Seite der poetische Ausdruck sowohl rücksichtlich der Vorstellungen, die in Worte gefaßt werden sollen, als auch des sprachlichen Ausdrucks selbst und der Versifikation.

Was wir in dieser Hinsicht vor Allem geltend zu machen hatten, bestand darin, daß die Poesie als ihren Inhalt das Geistige ergreifen muß, doch in der künstlerischen Herausarbeitung desselben weder bei der Gestaltbarkeit für die sinnliche Anschauung, wie die übrigen bildenden Künste, stehn bleiben, noch die bloße Innerlichkeit, die für das Gemüth allein erklingt, noch den Gedanken und die Verhältnisse des reflektirenden Denkens zu ihrer Form machen kann, sondern sich in der Mitte zwischen den Extremen der unmittelbar sinnlichen Anschaulichkeit und der Subjektivität des Empfindens oder Denkens zu halten hat. Dieß mittlere Element der Vorstellung gehört deshalb dem einen und anderen Boden an. Vom Denken hat es die Seite der geistigen Allgemeinheit, welche die unmittelbar sinnliche Vereinzelung zu einfacherer Bestimmtheit zusammenfaßt; von der bildenden Kunst bleibt dem Vorstellen das räumliche, gleichgültige Nebeneinander. Denn die Vorstellung unterscheidet sich ihrerseits vom Denken wesentlich dadurch, daß sie, nach der Weise der sinnlichen Anschauung, von welcher sie ihren Ausgangspunkt nimmt, die besonderen Vorstellungen verhältnißlos nebeneinander bestehen läßt, während das Denken dagegen Abhängigkeit der Bestimmungen von einander, wechselseitiges Verhältniß, Konsequenz der Urtheile, Schlüsse u. s. f. for-

dert und hereinbringt. Wenn deshalb das poetische Vorstellen in seinen Kunstprodukten eine innere Einheit alles Besonderen nöthig macht, so kann diese Einigung dennoch um der Losheit willen, deren sich das Element der Vorstellung überhaupt nicht zu entschlagen vermag, versteckt bleiben, und dadurch gerade die Poesie befähigen, einen Inhalt in organisch lebendiger Durchbildung der einzelnen Seiten und Theile mit anscheinender Selbstständigkeit derselben darzustellen. Dabei wird es der Poesie möglich, den erwählten Inhalt bald mehr nach der Seite des Gedankens, bald mehr nach der äußerlichen Seite der Erscheinung hinzutreiben, und deshalb weder die erhabensten spekulativen Gedanken der Philosophie noch die äußerliche Naturexistenz von sich auszuschließen, wenn nur nicht jene in der Weise des Raisonnements oder der wissenschaftlichen Deduktion dargelegt, oder diese in ihrem bedeutungslosen Daseyn an uns vorübergeführt werden, indem auch die Dichtung uns eine vollständige Welt zu geben hat, deren substantielles Wesen sich kunstgemäß gerade in seiner äußeren Wirklichkeit menschlicher Handlungen, Ereignisse und Ergüsse der Empfindung am reichhaltigsten auseinanderlegt.

2) Diese Explikation erhält nun aber, wie wir sahen, ihre sinnliche Existenz nicht in Holz, Stein und Farbe, sondern allein in der Sprache, deren Versifikation, Betonung u. s. f. gleichsam die Gebehrden der Rede werden, durch welche der geistige Gehalt ein äußerliches Daseyn gewinnt. Fragen wir nun, wo wir, so zu sagen, das materielle Bestehen dieser Aeußerungsweise zu suchen haben, so ist das Sprechen nicht wie ein Werk der bildenden Kunst für sich, unabhängig von dem künstlerischen Subjekte, da, sondern der lebendige Mensch selber, das sprechende Individuum allein ist der Träger für die sinnliche Gegenwart und Wirklichkeit eines dichterischen Produkts. Die Werke der Poesie müssen gesprochen, gesungen, vorgetragen, durch lebendige Subjekte selber dargestellt werden, wie die Werke der Musik. Wir sind zwar gewohnt, epische und lyrische Gedichte zu lesen,

und nur dramatische gesprochen zu hören und von Gebehrden begleitet zu sehen, aber die Poesie ist ihrem Begriffe nach wesentlich tönend, und dieß Erklingen darf ihr, wenn sie vollständig als Kunst heraustreten soll, um so weniger fehlen, als es ihre einzige Seite ist, nach welcher sie mit der äußern Existenz in realen Zusammenhang kommt. Denn gedruckte oder geschriebene Buchstaben sind freilich auch noch äußerlich vorhanden, jedoch nur gleichgültige Zeichen für Laute und Wörter. Sahen wir nun zwar die Wörter schon früher gleichfalls als bloße Bezeichnungsmittel der Vorstellungen an, so gestaltet doch die Poesie wenigstens das zeitliche Element und den Klang dieser Zeichen, und erhebt sie dadurch zu einem von der geistigen Lebendigkeit dessen, wofür sie die Zeichen sind, durchdrungenen Material, während der Druck auch diese Beseelung in eine für sich genommen ganz gleichgültige, mit dem geistigen Gehalt nicht mehr zusammenhängende, Sichtbarkeit fürs Auge umsetzt, und die Verwandlung des Gesehenen in das Element der zeitlichen Dauer und des Klingens unserer Gewohnheit überläßt, statt uns das tönende Wort und sein zeitliches Daseyn wirklich zu geben. Wenn wir uns deshalb mit dem bloßen Lesen begnügen, so geschieht dieß Theils um der Geläufigkeit willen, mit welcher wir das Gelesene uns als gesprochen vorstellen, Theils aus dem Grunde, daß die Poesie allein unter allen Künsten schon im Elemente des Geistes ihren wesentlichen Seiten nach fertig ist, und die Hauptsache weder durch die sinnliche Anschauung noch das Hören zum Bewußtseyn bringt. Doch gerade dieser Geistigkeit wegen muß sie als Kunst nicht ganz die Seite ihrer wirklichen Aeußerung von sich abstreifen, wenn sie nicht zu einer ähnlichen Unvollständigkeit kommen will, in welcher z. B. eine bloße Zeichnung die Gemälde großer Koloristen ersetzen soll.

3) Als Totalität der Kunst nun, die durch keine Einseitigkeit ihres Materials mehr auf eine besondere Art der Ausführung ausschließlicher angewiesen ist, macht die Dichtkunst die unter-

schiedenen Weisen der Kunstproduktion überhaupt zu ihrer bestimmten Form, und hat deshalb den Eintheilungsgrund für die Gliederung der Dichtarten nur aus dem allgemeinen Begriffe des künstlerischen Darstellens zu entnehmen.

A. In dieser Rücksicht ist es erstens einerseits die Form der äußeren Realität, in welcher die Poesie die entwickelte Totalität der geistigen Welt vor der inneren Vorstellung vorüberführt, und dadurch das Princip der bildenden Kunst in sich wiederholt, welche die gegenständliche Sache selber anschaubar macht. Diese Skulpturbilder der Vorstellung entfaltet die Poesie andererseits als durch das Handeln der Menschen und Götter bestimmt, so daß alles, was geschieht, Theils aus sittlich selbstständigen göttlichen oder menschlichen Mächten hervorgeht, Theils durch äußere Hemmungen eine Reaktion erfährt, und in seiner äußeren Erscheinungsweise zu einer Begebenheit wird, in welcher die Sache frei für sich fortgeht, und der Dichter zurücktritt. Solche Begebnisse auszurunden, ist die Aufgabe der epischen Poesie, in sofern sie eine in sich totale Handlung, sowie die Charaktere, aus denen dieselbe in substantieller Würdigkeit oder in abentheuerlicher Verschlingung mit äußeren Zufällen entspringt, in Form des breiten Sichbegebens poetisch berichtet, und damit das Objektive selbst in seiner Objektivität herausstellt. — Diese für die geistige Anschauung und Empfindung vergegenständlichte Welt trägt nun nicht der Sänger in der Weise vor, daß sie sich als seine eigene Vorstellung und lebendige Leidenschaft ankündigen könnte, sondern der Absänger, der Rhapsode, sagt sie mechanisch, auswendig in einem Sylbenmaaße her, welches ebenso gleichförmig, dem Mechanischen mehr sich nähernd, für sich ruhig hinströmend und fortrollend ist. Denn was er erzählt soll als eine dem Inhalte wie der Darstellung nach von ihm als Subjekt entfernte und für sich abgeschlossene Wirklichkeit erscheinen, mit welcher er weder

in Bezug auf die Sache selbst, noch in Rücksicht des Vortrags in eine vollständig subjektive Einigung getreten seyn darf.

B. Die andere umgekehrte Seite zweitens zur epischen Poesie bildet die Lyrik. Ihr Inhalt ist das Subjektive, die innere Welt, das betrachtende, empfindende Gemüth, das statt zu Handlungen fortzugehn, vielmehr bei sich als Innerlichkeit stehn bleibt, und sich deshalb auch das Sich Aussprechen des Subjekts zur einzigen Form und zum letzten Ziel nehmen kann. Hier ist es also keine substantielle Totalität, die sich als äußeres Geschehen entwickelt, sondern die vereinzelte Anschauung, Empfindung und Betrachtung der in sich gehenden Subjektivität theilt auch das Substantiellste und Sachlichste selbst als das Ihrige, als ihre Leidenschaft, Stimmung oder Reflexion und als gegenwärtiges Erzeugniß derselben mit. Diese Erfüllung und innerliche Bewegung nun darf in ihrem äußeren Vortrag kein so mechanisches Sprechen seyn, wie es für das epische Recitiren genügt und zu fordern ist. Im Gegentheil, der Sänger muß die Vorstellungen und Betrachtungen des lyrischen Kunstwerks als eine subjektive Erfüllung seiner selbst, als etwas eigen Empfundenes kund geben. Und da es die Innerlichkeit ist, welche den Vortrag beseelen soll, so wird der Ausdruck derselben sich vornehmlich nach der musikalischen Seite hinwenden, und eine vielseitige Modulation der Stimme, Gesang, Begleitung von Instrumenten und dergleichen mehr Theils erlauben, Theils nothwendig machen.

C. Die dritte Darstellungsweise endlich verknüpft die beiden früheren zu einer neuen Totalität, in welcher wir ebensosehr eine objektive Entfaltung als auch deren Ursprung aus dem Innern von Individuen vor uns sehn, so daß sich das Objektive somit als dem Subjekt angehörig darstellt, umgekehrt jedoch das Subjektive einerseits in seinem Uebergange zur realen Aeußerung, andererseits in dem Loose zur Anschauung gebracht ist, das die Leidenschaft als nothwendiges Resultat ihres eigenen

schiedenen Weisen der Kunstproduktion überhaupt zu ihrer bestimmten Form, und hat deshalb den Eintheilungsgrund für die Gliederung der Dichtarten nur aus dem allgemeinen Begriffe des künstlerischen Darstellens zu entnehmen.

A. In dieser Rücksicht ist es erstens einerseits die Form der äußeren Realität, in welcher die Poesie die entwickelte Totalität der geistigen Welt vor der inneren Vorstellung vorüberführt, und dadurch das Princip der bildenden Kunst in sich wiederholt, welche die gegenständliche Sache selber anschaubar macht. Diese Skulpturbilder der Vorstellung entfaltet die Poesie andererseits als durch das Handeln der Menschen und Götter bestimmt, so daß alles, was geschieht, Theils aus sittlich selbstständigen göttlichen oder menschlichen Mächten hervorgeht, Theils durch äußere Hemmungen eine Reaktion erfährt, und in seiner äußeren Erscheinungsweise zu einer Begebenheit wird, in welcher die Sache frei für sich fortgeht, und der Dichter zurücktritt. Solche Begebnisse auszurunden, ist die Aufgabe der epischen Poesie, in sofern sie eine in sich totale Handlung, sowie die Charaktere, aus denen dieselbe in substantieller Würdigkeit oder in abentheuerlicher Verschlingung mit äußeren Zufällen entspringt, in Form des breiten Sichbegebens poetisch berichtet, und damit das Objektive selbst in seiner Objektivität herausstellt. — Diese für die geistige Anschauung und Empfindung vergegenständlichte Welt trägt nun nicht der Sänger in der Weise vor, daß sie sich als seine eigene Vorstellung und lebendige Leidenschaft ankündigen könnte, sondern der Absänger, der Rhapsode, sagt sie mechanisch, auswendig in einem Sylbenmaaße her, welches ebenso gleichförmig, dem Mechanischen mehr sich nähernd, für sich ruhig hinströmend und fortrollend ist. Denn was er erzählt soll als eine dem Inhalte wie der Darstellung nach von ihm als Subjekt entfernte und für sich abgeschlossene Wirklichkeit erscheinen, mit welcher er weder

in Bezug auf die Sache selbst, noch in Rücksicht des Vortrags in eine vollständig subjektive Einigung getreten seyn darf.

B. Die andere umgekehrte Seite zweitens zur epischen Poesie bildet die Lyrik. Ihr Inhalt ist das Subjektive, die innere Welt, das betrachtende, empfindende Gemüth, das statt zu Handlungen fortzugehn, vielmehr bei sich als Innerlichkeit stehn bleibt, und sich deshalb auch das Sich Aussprechen des Subjekts zur einzigen Form und zum letzten Ziel nehmen kann. Hier ist es also keine substantielle Totalität, die sich als äußeres Geschehen entwickelt, sondern die vereinzelte Anschauung, Empfindung und Betrachtung der in sich gehenden Subjektivität theilt auch das Substantiellste und Sachlichste selbst als das Ihrige, als ihre Leidenschaft, Stimmung oder Reflexion und als gegenwärtiges Erzeugniß derselben mit. Diese Erfüllung und innerliche Bewegung nun darf in ihrem äußeren Vortrag kein so mechanisches Sprechen seyn, wie es für das epische Recitiren genügt und zu fordern ist. Im Gegentheil, der Sänger muß die Vorstellungen und Betrachtungen des lyrischen Kunstwerks als eine subjektive Erfüllung seiner selbst, als etwas eigen Empfundenes kund geben. Und da es die Innerlichkeit ist, welche den Vortrag beseelen soll, so wird der Ausdruck derselben sich vornehmlich nach der musikalischen Seite hinwenden, und eine vielseitige Modulation der Stimme, Gesang, Begleitung von Instrumenten und dergleichen mehr Theils erlauben, Theils nothwendig machen.

C. Die dritte Darstellungsweise endlich verknüpft die beiden früheren zu einer neuen Totalität, in welcher wir ebensosehr eine objektive Entfaltung als auch deren Ursprung aus dem Innern von Individuen vor uns sehn, so daß sich das Objektive somit als dem Subjekt angehörig darstellt, umgekehrt jedoch das Subjektive einerseits in seinem Uebergange zur realen Aeußerung, andererseits in dem Loose zur Anschauung gebracht ist, das die Leidenschaft als nothwendiges Resultat ihres eigenen

A. Die epische Poesie.

Das Epos, Wort, Sage, sagt überhaupt, was die Sache ist, die zum Worte verwandelt wird, und erfordert einen in sich selbstständigen Inhalt, um auszusprechen, daß er ist und wie er ist. Der Gegenstand als Gegenstand in seinen Verhältnissen und Begebenheiten, in der Breite der Umstände und deren Entwickelung, der Gegenstand in seinem ganzen Daseyn soll zum Bewußtseyn kommen.

In dieser Rücksicht wollen wir erstens den allgemeinen Charakter des Epischen bezeichnen;

zweitens die besonderen Punkte angeben, welche bei dem eigentlichen Epos von vornehmlicher Wichtigkeit sind; und

drittens einige besondere Behandlungsweisen namhaft machen, die sich in einzelnen epischen Werken innerhalb der historischen Ausbildung dieser Gattung verwirklicht haben.

1. Allgemeiner Charakter des Epischen.

a) Die einfachste doch in ihrer abstrakten Zusammengezogenheit noch einseitige und unvollständige epische Darstellungsart besteht darin, aus der konkreten Welt und dem Reichthume veränderlicher Erscheinungen das in sich selbst Begründete und Nothwendige herauszuheben, und für sich, zum epischen Worte koncentrirt, auszusprechen.

α. Das Nächste, womit wir die Betrachtung dieser Art beginnen können, ist das Epigramm, in soweit es wirklich noch ein Epigramm, eine Aufschrift auf Säulen, Geräthschaften, Denkmäler, Geschenke u. s. w. bleibt, und gleichsam als eine geistige Hand nach etwas hindeutet, indem es mit dem Worte, das auf den Gegenstand hingeschrieben ist, etwas sonst Plastisches, Oertliches, außer der Rede Gegenwärtiges erklärt. Hier sagt das Epigramm einfach, was diese Sache ist. Der Mensch spricht noch nicht sein kon-

kretes Selbst aus, sondern schaut umher, und fügt dem Gegenstande, dem Ort, den er sinnlich vor sich hat und der sein Interesse in Anspruch nimmt, eine gedrängte Erläuterung hinzu, welche den Kern der Sache selber betrifft.

β. Den weitern Schritt sodann können wir darin suchen, daß die Gedoppeltheit des Objekts in seiner äußeren Realität und der Aufschrift getilgt wird, in sofern die Poesie, ohne die sinnliche Gegenwärtigkeit des Gegenstandes, ihre Vorstellung von der Sache ausspricht. Hieher gehören z. B. die Gnomen der Alten, Sittensprüche, welche das gedrängt zusammenfassen, was stärker ist als die sinnlichen Dinge, bleibender, allgemeiner als das Denkmal für eine bestimmte That, dauernder als Weihgeschenke, Säulen, Tempel; die Pflichten im menschlichen Daseyn, die Weisheit des Lebens, die Anschauung von dem, was im Geistigen die festen Grundlagen und haltenden Bande für den Menschen im Handeln und Wissen bildet. Der epische Charakter liegt in dieser Auffassungsweise darin, daß sich dergleichen Sentenzen nicht als subjektive Empfindung und bloß individuelle Reflexion kund geben, und auch in Rücksicht auf ihren Eindruck sich ebensowenig mit dem Zwecke der Rührung oder in einem Interesse des Herzens an die Empfindung wenden, sondern das, was das Gehaltvolle ist, dem Menschen als Sollen, als das Ehrenvolle, Geziemende ins Bewußtseyn rufen. Die alte griechische Elegie hat zum Theil diesen epischen Ton; wie z. B. von Solon uns Einiges in dieser Art, die leicht zum paränetischen Tone und Style hinübergeht, aufbewahrt ist; Ermahnungen, Warnungen in Rücksicht auf Zusammenleben im Staat, Gesetze, Sittlichkeit u. s. f. Auch die goldenen Sprüche, welche den Namen des Pythagoras tragen, lassen sich hierher rechnen. Doch sind dieß alles Zwitterarten, die dadurch entstehen, daß zwar im Allgemeinen der Ton einer bestimmten Gattung festgehalten wird, doch bei der Unvollständigkeit des Gegenstandes nicht zur vollkommenen Ausbildung gelangen kann, sondern Ge-

fahr läuft, auch den Ton einer andern Gattung, hier z. B. der lyrischen, mit hereinzunehmen.

γ. Solche Aussprüche nun, wie ich sie eben angeführt habe, können sich aus ihrer fragmentarischen Besonderung und selbstständigen Vereinzelung drittens zu einem größeren Ganzen aneinander reihen, und zu einer Totalität abrunden, die schlechthin epischer Art ist, da weder eine bloß lyrische Stimmung oder dramatische Handlung, sondern ein bestimmter wirklicher Lebenskreis, dessen wesentliche Natur ebenso im Allgemeinen als auch in Betreff seiner besonderen Richtungen, Seiten, Vorkommenheiten, Pflichten u. s. f. zum Bewußtseyn gebracht werden soll, die zusammenhaltende Einheit und den eigentlichen Mittelpunkt abgiebt. Dem Charakter dieser ganzen epischen Stufe gemäß, welche das Bleibende und Allgemeine als solches mit einem meist ethischen Zweck der Warnung, der Lehre und Aufforderung zu einem in sich sittlich gediegenen Leben aufstellt, erhalten dergleichen Produkte einen didaktischen Ton; jedoch durch Neuheit der Weisheitssätze, durch frische Lebensanschauung und Naivetät der Betrachtungen bleiben sie noch weit von der Nüchternheit späterer Lehrgedichte entfernt, und liefern, da sie auch dem beschreibenden Elemente den nöthigen Spielraum lassen, den vollen Erweis, das Ganze der Lehre wie der Schilderung sey unmittelbar aus der ihrer Substanz nach durchlebten und ergriffenen Wirklichkeit selber geschöpft. Als näheres Beispiel will ich nur die Werke und Tage des Hesiodus anführen, deren ursprüngliche Weise des Lehrens und Beschreibens von Seiten des Poetischen ganz anders erfreut, als die kältere Eleganz, Gelehrsamkeit und systematische Folge in Virgil's Gedichten vom Landbau.

b) Wenn nun die bisher bezeichneten Arten in Epigrammen, Gnomen und Lehrgedichten sich besondere Gebiete der Natur oder des menschlichen Daseyns zum Stoffe nehmen, um verein-

zelter oder umfassender, was das zeitlos Gehaltvolle und wahrhaft Seyende in diesem oder jenem Objekte, Zustande oder Felde ist, in gedrungenen Worten vor die Vorstellung zu bringen, und bei noch enger Verschlungenheit der Poesie und Wirklichkeit auch praktisch durch das Organ der Dichtkunst zu wirken, so bringt ein zweiter Kreis Theils tiefer, Theils hat er weniger den Zweck der Lehre und Besserung. Diese Stellung können wir den Kosmogonieen und Theogonieen, sowie denjenigen ältesten Produkten der Philosophie geben, welche sich noch von der poetischen Form ganz zu befreien nicht im Stande gewesen sind.

α. So bleibt z. B. der Vortrag der eleatischen Philosophie in den Gedichten des Xenophanes und Parmenides, besonders bei Parmenides in dem Eingange seines philosophischen Werkes noch poetischer Art. Der Inhalt ist hier das Eine, welches dem Werdenden und Gewordenen, den besondern und einzelnen Erscheinungen gegenüber, das Unvergängliche und Ewige ist. Nichts Besonderes mehr soll dem Geiste Befriedigung geben, der nach Wahrheit strebt, und dieselbe sich zunächst in ihrer abstraktesten Einheit und Gediegenheit zum denkenden Bewußtseyn bringt. Von der Größe dieses Gegenstandes ausgeweitet, und ringend mit der Mächtigkeit derselben erhält der Schwung der Seele zugleich eine Wendung gegen das Lyrische hin, obschon die ganze Explikation der in das Denken eingehenden Wahrheiten einen rein sachlichen und dadurch epischen Charakter an sich trägt.

β. In den Kosmogonieen zweitens ist es das Werden der Dinge, vor allem der Natur, das Drängen und Kämpfen der in ihr waltenden Thätigkeiten, was den Inhalt abgiebt, und die dichtende Phantasie dahin führt, nun konkreter schon und reichhaltiger ein Geschehen in Form von Thaten und Begebnissen darzustellen, indem sich die Einbildungskraft die zu unterschiedenen Kreisen und Gebilden sich herausarbeitenden Naturgewalten unbestimmter oder fester personificirt, und symbolisirend

in die Form menschlicher Ereignisse und Handlungen kleidet. Diese Art des epischen Inhaltes und Darstellens gehört vorzugsweise den orientalischen Naturreligionen an, und vor allem ist die indische Poesie höchst fruchtbar in Erfindung und Ausmalung solcher oft wilden und ausschweifenden Vorstellungsweisen vom Entstehen der Welt und der in ihr fortwirkenden Mächte gewesen. —

γ) Das Aehnliche drittens findet in Theogonieen statt, welche besonders dann ihre rechte Stellung erhalten, wenn auf der einen Seite weder die einzelnen vielen Götter ausschließlich das Naturleben zum näheren Inhalte ihrer Macht und Hervorbringung haben sollen, noch umgekehrt auf der anderen Seite ein Gott aus dem Gedanken und Geist die Welt erschafft, und in eifrigem Monotheismus keine anderen Götter neben sich duldet. Diese schöne Mitte hält einzig die griechische religiöse Anschauung, und findet einen unvergänglichen Stoff für Theogonieen in dem Herausringen des Göttergeschlechts des Zeus aus der Unbändigkeit der ersten Naturgewalten, sowie in dem Kampf gegen diese Naturahnen; ein Werden und Streiten, das in der That die sachgemäße Entstehungsgeschichte der ewigen Götter der Poesie selber ist. Das bekannte Beispiel solcher epischen Vorstellungsart besitzen wir in der Theogonie, welche unter dem Namen des Hesiodus auf uns gekommen ist. Hier nimmt das ganze Geschehen schon durchgängig die Form menschlicher Begebnisse an und bleibt um so weniger nur symbolisch, je mehr sich die zu geistiger Herrschaft berufenen Götter nun auch zu der ihrem Wesen entsprechenden Gestalt geistiger Individualität befreien, und deshalb wie Menschen zu handeln und dargestellt zu werden berechtigt sind.

Was nun aber dieser Art des Epischen noch fehlt, ist einerseits die echt poetische Abrundung. Denn die Thaten und Ereignisse, welche dergleichen Gedichte schildern können, sind wohl eine in sich nothwendige Succession von Vorfällen und Bege-

benheiten, aber keine individuelle Handlung, die aus einem Mittelpunkte hervorgeht, und in ihm ihre Einheit und Abgeschlossenheit sucht. Andererseits bietet der Inhalt hier seiner Natur nach nicht die Anschauung einer in sich vollständigen Totalität dar, indem er wesentlich der eigentlich menschlichen Wirklichkeit entbehrt, welche erst den wahrhaft konkreten Stoff für das Walten der göttlichen Mächte liefern muß. Die epische Poesie hat sich deshalb, soll sie zu ihrer vollendeten Gestalt gelangen, auch noch von diesen Mängeln los zu machen.

c) Dieß geschieht in demjenigen Gebiete, welches wir mit dem Namen der eigentlichen Epopöe bezeichnen können. In den bisherigen Arten, die man gewöhnlich bei Seite stellt, ist allerdings epischer Ton vorhanden, ihr Inhalt jedoch ist noch nicht konkret poetisch. Denn besondere Sittensprüche und Philosophemе bleiben in Rücksicht auf ihren bestimmten Stoff beim Allgemeinen stehn; das echt Poetische aber ist das konkret Geistige in individueller Gestalt, und das Epos, indem es zum Gegenstande hat, was ist, erhält das Geschehen einer Handlung zum Objekte, die in ihrer ganzen Breite der Umstände und Verhältnisse als reiche Begebenheit im Zusammenhange mit der in sich totalen Welt einer Nation und Zeit zur Anschauung gelangen muß. Die gesammte Weltanschauung und Objektivität eines Volksgeistes, in ihrer sich objektivirenden Gestalt als wirkliches Begebniß vorübergeführt, macht deshalb den Inhalt und die Form des eigentlich Epischen aus. Zu dieser Totalität gehört einerseits das religiöse Bewußtseyn von allen Tiefen des Menschengeistes, andererseits das konkrete Daseyn, das politische und häusliche Leben, bis zu den Weisen, Bedürfnissen und Befriedigungsmitteln der äußerlichen Existenz hinunter; und dieß Alles belebt das Epos durch enges Verwachsenseyn mit Individuen, da für die Poesie das Allgemeine und Substantielle nur in lebendiger Gegenwart des Geistes vorhanden ist. Solch eine totale und doch ebensosehr ganz

individuell zusammengefaßte Welt muß dann in ihrer Realisirung ruhig fortschreiten, ohne praktisch und dramatisch dem Ziele und Resultat der Zwecke entgegenzueilen, so daß wir bei dem, was vorgeht, verweilen, uns in die einzelnen Gemälde des Ganges vertiefen und sie in ihrer Ausführlichkeit genießen können. Dadurch erhält der ganze Verlauf der Darstellung in seiner realen Objektivität die Gestalt eines äußerlichen Anreihens, dessen Grund und Gränze aber im Innern und Wesentlichen des bestimmten epischen Stoffs enthalten seyn muß, und nur nicht ausdrücklich hervorgehoben ist. Wenn deshalb das epische Gedicht auch weitläufiger und durch die relativ größere Selbstständigkeit der Theile locker in seinem Zusammenhange wird, so muß man doch nicht glauben, es dürfe so fort und fort gesungen werden, sondern es hat sich wie jedes andere Kunstwerk poetisch als ein in sich organisches Ganzes abzurunden, das sich jedoch in objektiver Ruhe fortbewegt, damit uns das Einzelne selbst und die Bilder der lebendigen Wirklichkeit interessiren können.

α. Als solch eine ursprüngliche Totalität ist das epische Werk die Sage, das Buch, die Bibel eines Volks, und jede große und bedeutende Nation hat dergleichen absolut erste Bücher, in denen ihr, was ihr ursprünglicher Geist ist, ausgesprochen wird. In sofern sind diese Denkmäler nichts Geringeres als die eigentlichen Grundlagen für das Bewußtseyn eines Volkes, und es würde interessant seyn, eine Sammlung solcher epischen Bibeln zu veranstalten. Denn die Reihe der Epopöen, wenn sie kein späteres Kunststück sind, würde uns eine Gallerie der Volksgeister zeigen. Doch haben weder alle Bibeln die poetische Form von Epopöen, noch besitzen alle Völker, die ihr Heiligstes in Betreff auf Religion und weltliches Leben in Gestalt umfassender, epischer Kunstwerke gekleidet haben, religiöse Grundbücher. Das alte Testament z. B. enthält zwar viele Sagenerzählung und wirkliche Geschichte, sowie auch eingestreute poetische Stücke, doch ist das Ganze kein Kunstwerk. Ebenso beschränkt sich au-

ßerdem unser neues Testament so wie der Koran hauptsächlich auf die religiöse Seite, von welcher dann die übrige Welt der Völker eine spätere Folge ist. Umgekehrt fehlt es den Griechen, die in den Gedichten des Homer eine poetische Bibel haben, an religiösen Grundbüchern, wie wir sie bei den Indern und Parsen finden. Wo wir aber ursprünglichen Epopöen begegnen, da haben wir die poetischen Grundbücher wesentlich von den späteren klassischen Kunstwerken einer Nation zu unterscheiden, welche nicht mehr eine Totalanschauung des ganzen Volksgeistes geben, sondern denselben abstrakter nur nach bestimmten Richtungen hin abspiegeln. So giebt uns z. B. die dramatische Poesie der Inder oder die Tragödien des Sophokles kein solches Gesammtbild als der Ramajana und Maha-Bharata oder die Iliade und Odyssee.

β. Indem nun im eigentlichen Epos das naive Bewußtseyn einer Nation zum erstenmale in poetischer Weise sich ausspricht, so fällt das echte epische Gedicht wesentlich in die Mittelzeit, in welcher ein Volk zwar aus der Dumpfheit erwacht, und der Geist soweit schon in sich erstarkt ist, seine eigene Welt zu produciren und in ihr sich heimisch zu fühlen, umgekehrt aber alles, was später festes religiöses Dogma oder bürgerliches und moralisches Gesetz wird, noch ganz lebendige von dem einzelnen Individuum als solchen unabgetrennte Gesinnung bleibt, und auch Wille und Empfindung sich noch nicht von einander geschieden haben.

αα. Denn mit dieser Loslösung des individuellen Selbst von dem substantiellen Ganzen der Nation und ihrer Zustände, Sinnesweise, Thaten und Schicksale, so wie mit der Scheidung des Menschen in Empfindung und Wille kommt, statt der epischen Poesie, auf der einen Seite die lyrische, auf der anderen die dramatische zu ihrer reifsten Ausbildung. Dieß geschieht vollständig in den späteren Lebenstagen eines Volkes, in denen die allgemeinen Bestimmungen, welche den Menschen in Rücksicht auf sein Handeln zu leiten haben, nicht mehr dem in sich

totalen Gemüth und der Gesinnung angehören, sondern bereits selbstständig als ein für sich festgewordener rechtlicher und gesetzlicher Zustand, als eine prosaische Ordnung der Dinge, als politische Verfassung, moralische und sonstige Vorschriften erscheinen, so daß nun die substantiellen Verpflichtungen dem Menschen als eine äußere, ihm nicht selber immanente Nothwendigkeit, die ihn zum Geltenlassen derselben zwingt, entgegentreten. Solch einer für sich bereits fertigen Wirklichkeit gegenüber wird dann das Gemüth Theils zu einer gleichfalls für sich seyenden Welt der subjektiven Anschauung, Reflexion und Empfindung, die nicht zum Handeln fortschreitet, und ihr Verweilen in sich, die Beschäftigung mit dem individuellen Innern lyrisch ausspricht; Theils erhebt sich die praktische Leidenschaft zur Hauptsache, und sucht sich handelnd zu verselbstständigen, in sofern sie den äußeren Umständen, dem Geschehn, und den Begebnissen das Recht der epischen Selbstständigkeit raubt. Diese sich in sich erstarkende individuelle Festigkeit der Charaktere und Zwecke in Rücksicht auf das Handeln führt dann umgekehrt zur dramatischen Poesie. Das Epos aber fordert noch jene unmittelbare Einheit von Empfindung und Handlung, inneren konsequent sich durchführenden Zwecken und äußeren Zufällen und Begebenheiten; eine Einheit, welche in ihrer unzerschiedenen Ursprünglichkeit nur in ersten Perioden des nationalen Lebens wie der Poesie vorhanden ist.

ββ. Dabei müssen wir uns aber nicht etwa die Sache so vorstellen, als ob ein Volk in seiner heroischen Zeit als solcher, der Heimath seines Epos, schon die Kunst besitze, sich selber poetisch schildern zu können; denn etwas anderes ist eine an sich in ihrem wirklichen Daseyn poetische Nationalität, etwas anderes die Poesie als das vorstellende Bewußtseyn von poetischen Stoffen, und als künstlerische Darstellung solch einer Welt. Das Bedürfniß sich darin als Vorstellung zu ergehn, die Bildung der Kunst tritt nothwendig später auf, als das Leben und der Geist

selbst, der sich unbefangen in seinem unmittelbar poetischen Daseyn zu Hause findet. Homer und die Gedichte, die seinen Namen tragen, sind Jahrhunderte später als der trojanische Krieg, der eben so gut als ein wirkliches Faktum gilt, als mir Homer eine historische Person ist. In ähnlicher Art besingt Ossian, wenn die ihm zugeschriebenen Gedichte von ihm herrühren, eine Heldenvergangenheit, deren dahingesunkener Glanz das Bedürfniß poetischer Erinnerung und Ausgestaltung hervorruft.

$\gamma\gamma$. Dieser Trennung zum Trotz, muß dennoch zugleich ein enger Zusammenhang zwischen dem Dichter und seinem Stoffe übrig seyn. Der Dichter muß noch ganz in diesen Verhältnissen, diesen Anschauungsweisen, diesem Glauben stehen, und nur das poetische Bewußtseyn, die Kunst der Darstellung zu dem Gegenstande hinzuzubringen nöthig haben, der noch seine substantielle Wirklichkeit ausmacht. Fehlt dagegen die Verwandtschaft des wirklichen Glaubens, Lebens und gewohnten Vorstellens, das die eigene Gegenwart dem Dichter aufdringt, und der Begebenheiten, welche er episch schildert, so wird sein Gedicht nothwendiger Weise in sich selber gespalten und disparat. Denn beide Seiten, der Inhalt, die epische Welt, die zur Darstellung kommen soll, und die sonstige davon unabhängige Welt des dichterischen Bewußtseyns und Vorstellens sind geistiger Art und haben ein bestimmtes Princip in sich, das ihnen besondere Charakterzüge giebt. Wenn nun der künstlerische Geist ein wesentlich anderer ist, als derjenige, durch welchen die geschilderte Nationalwirklichkeit und That ihr Daseyn erhielt, so entsteht dadurch eine Scheidung, die uns sogleich als unangemessen und störend entgegentritt. Denn auf der einen Seite sehen wir dann Scenen eines vergangenen Weltzustandes, auf der anderen Formen, Gesinnungen, Betrachtungsarten einer davon verschiedenen Gegenwart, durch welche nun die Gestaltungen des früheren Glaubens in dieser weiter gebildeten Reflexion zu einer kalten Sache, einem Aberglauben, und leeren Schmuck einer bloß poetischen Maschinerie

werden, der alle ursprüngliche Seele eigner Lebendigkeit abgeht.

γ. Dieß führt uns auf die Stellung, welche überhaupt in der eigentlich epischen Poesie das dichtende Subjekt einzunehmen hat.

αα. Wie sehr das Epos auch sachlicher Art, die objektive Darstellung einer in sich selbst begründeten und ihrer Nothwendigkeit wegen realisirten Welt seyn muß, welcher der Dichter mit seiner eigenen Vorstellungsweise noch nahe steht und sich mit ihr identisch weiß, so ist und bleibt das Kunstwerk, das solche Welt darstellt, doch das freie Produkt des Individuums. In dieser Rücksicht können wir noch einmal an den großen Ausspruch Herodot's erinnert werden: Homer und Hesiodus hätten den Griechen ihre Götter gemacht. Schon diese freie Kühnheit des Schaffens, welche Herodot den genannten Epikern beilegt, giebt uns ein Beispiel dafür, daß Epopöen wohl alt in einem Volke seyn müssen, doch nicht den ältesten Zustand zu schildern haben. Fast jedes Volk nämlich hat mehr oder weniger in seinen frühesten Anfängen irgend eine fremde Kultur, einen auswärtigen Gottesdienst vor sich gehabt, und sich dadurch imponiren lassen; denn darin eben besteht die Gefangenschaft, der Aberglauben, die Barbarei des Geistes, das Höchste, statt darin heimisch zu seyn, als ein sich Fremdes, nicht aus dem eigenen nationalen und individuellen Bewußtseyn Hervorgegangenes zu wissen. So mußten z. B. die Inder vor der Zeit ihrer großen Epopöen gewiß manche große Revolution ihrer religiösen Vorstellungen und sonstigen Zustände durchmachen; auch die Griechen hatten Aegyptisches, Phrygisches, Kleinasiatisches, wie wir schon früher sahen, umzubilden; die Römer fanden griechische Elemente vor, die Barbaren der Völkerwanderung Römisches und Christliches u. s. f. Erst wenn der Dichter mit freiem Geist solch ein Joch abwirft, in seine eigenen Hände schaut, seinen eigenen Geist würdig erachtet, und damit die

Trübheit des Bewußtseyns verschwunden ist, kann die Epoche für das eigentliche Epos anbrechen; denn auf der anderen Seite sind Zeiten eines abstrakt gewordenen Kultus, ausgearbeiteter Dogmen, festgestellter politischer und moralischer Grundsätze über das konkret Einheimische schon wieder hinaus. Dagegen bleibt der echt epische Dichter in seiner Welt sowohl in Ansehung der allgemeinen Mächte, Leidenschaften und Zwecke, welche sich im Innern der Individuen wirksam erweisen, als auch in Betreff aller Außenseiten, der Selbstständigkeit des Schaffens ohnerachtet, ganz zu Hause. So hat z. B. Homer heimisch von seiner Welt gesprochen, und wo Anderen heimisch ist, sind wir auch einheimisch, denn da schauen wir die Wahrheit an, den Geist, der in seiner Welt lebt, und sich darin hat, und uns wird wohl und heiter zu Muth, weil der Dichter selbst mit ganzem Sinne und Geist dabei ist. Solche Welt kann auf einer niederen Stufe der Entwickelung und Ausbildung stehen, aber sie bleibt auf der Stufe der Poesie und unmittelbaren Schönheit, so daß wir alles, was das höhere Bedürfniß, das eigentlich Menschliche fordert, die Ehre, die Gesinnung, Empfindung, den Rath, die Thaten jedes Helden dem Gehalt nach anerkennen, verstehen, und diese Gestalten in der Ausführlichkeit ihrer Schilderungen als hoch und lebensreich genießen können.

ββ. Um der Objektivität des Ganzen willen muß nun aber der Dichter als Subjekt gegen seinen Gegenstand zurücktreten, und in demselben verschwinden. Nur das Produkt, nicht aber der Dichter erscheint, und doch ist, was in dem Gedichte sich ausspricht, das Seine; er hat es in seiner Anschauung ausgebildet, seine Seele, seinen vollen Geist hineingelegt. Daß er dieß aber gethan hat, tritt nicht ausdrücklich hervor. So sehen wir z. B. in der Iliade bald den Kalchas die Begebenheiten deuten, bald den Nestor, und doch sind dieß Erläuterungen, welche der Dichter giebt; ja selbst was im Innern der Helden vor sich geht, erklärt er objektiv als ein Einschreiten der Götter, wie dem zürnenden

Achill, zur Besonnenheit mahnend, Athene erscheint. Dieß hat der Dichter gemacht, weil aber das Epos nicht die innere Welt des dichtenden Subjekts, sondern die Sache vorführt, muß das Subjektive der Produktion ganz eben so in den Hintergrund gestellt seyn, als sich der Dichter selbst vollständig in die Welt versenkt, die er vor unseren Augen entfaltet. — Nach dieser Seite besteht der große epische Styl darin, daß sich das Werk für sich fortzusingen scheint, und selbstständig ohne einen Autor an der Spitze zu haben auftritt.

γγ. Dennoch aber kann das epische Gedicht, als wirkliches Kunstwerk, nur von einem Individuum herstammen. Wie sehr nämlich ein Epos auch die Sache der ganzen Nation ausspricht, so dichtet doch ein Volk als Gesammtheit nicht, sondern nur Einzelne. Der Geist einer Zeit, einer Nation ist zwar die substantielle wirksame Ursache, die aber selber erst zur Wirklichkeit als Kunstwerk heraustritt, wenn sie sich zu dem individuellen Genius eines Dichters zusammenfaßt, der dann diesen allgemeinen Geist und dessen Gehalt als seine eigene Anschauung und sein eigenes Werk zum Bewußtseyn bringt und ausführt. Denn Dichten ist eine geistige Hervorbringung, und der Geist existirt nur als einzelnes wirkliches Bewußtseyn und Selbstbewußtseyn. Ist nun in einem bestimmten Tone ein Werk bereits da, so wird dieß freilich etwas Gegebenes, so daß dann auch Andere im Stande sind, den ähnlichen oder gleichen Ton anzuschlagen, wie wir noch jetzt, hundert und aber hundert Gedichte in goethischer Weise singen hören. Viele Stücke in demselbigen Tone fortgesungen, machen jedoch noch kein einheitsvolles Werk, das nur aus einem Geiste entspringen kann. Es ist dieß ein Punkt, der besonders in Betreff der homerischen Gedichte, so wie des Nibelungenliedes wichtig wird, in sofern für das Letztere ein bestimmter Autor nicht mit historischer Sicherheit kann erwiesen werden, und rücksichtlich der Iliade und Odyssee bekanntermaaßen die Meinung geltend gemacht ist, Homer als dieser eine Dichter des Ganzen habe

nie existirt, sondern Einzelne hätten die einzelnen Stücke producirt, welche sodann zu jenen größeren zwei Werken seyen aneinandergefügt worden. Bei dieser Behauptung fragt es sich vor Allem, ob jene Gedichte jedes für sich ein organisches episches Ganzes, oder, wie jetzt die Meinung verbreitet wird, ohne nothwendigen Anfang und Ende seyen und sich deshalb ins Unendliche hätten fortführen lassen. Allerdings sind die homerischen Gesänge, statt von dem gedrängten Zusammenhange dramatischer Kunstwerke, ihrer Natur nach von einer loseren Einheit, so daß sie, da jede Parthie selbstständig seyn und erscheinen darf, manchen Einschaltungen und sonstigen Veränderungen offen gestanden haben, dennoch aber bilden sie durchaus eine wahrhafte, innerlich organische epische Totalität, und solch ein Ganzes kann nur Einer machen. Die Vorstellung von der Einheitslosigkeit und bloßen Zusammensetzung verschiedener in ähnlichem Tone gedichteter Rhapsodieen ist eine kunstwidrige barbarische Vorstellung. Soll diese Ansicht aber nur bedeuten, daß der Dichter als Subjekt gegen sein Werk verschwinde, so ist sie das höchste Lob; sie heißt dann nichts Anderes, als daß man keine subjektive Manier des Vorstellens und Empfindens erkennen könne. Und dieß ist in den homerischen Gesängen der Fall. Die Sache, die objektive Anschauungsweise des Volks allein stellt sich dar. Doch selbst der Volksgesang bedarf eines Mundes, der ihn aus dem vom Nationalgefühle erfüllten Innern heraussingt, und mehr noch macht ein in sich einiges Kunstwerk den in sich einigen Geist eines Individuums nothwendig.

2. Besondere Bestimmungen des eigentlichen Epos.

Wir haben bisher in Rücksicht auf den allgemeinen Charakter der epischen Poesie zunächst die unvollständigen Arten kurz angeführt, welche, obschon von epischem Tone, dennoch keine totale Epopoeen sind, indem sie weder einen Nationalzustand, noch eine konkrete Begebenheit innerhalb solch einer Gesammt-

welt darstellen. Dieß Letztere aber giebt erst den gemäßen Inhalt für das vollständige Epos ab, dessen Grundzüge und Bedingungen ich so eben bezeichnet habe.

Nach diesen Vorerinnerungen nun müssen wir uns jetzt nach den besonderen Anforderungen umsehn, die sich aus der Natur des epischen Kunstwerkes selber herleiten lassen. Hier tritt uns aber sogleich die Schwierigkeit entgegen, daß sich im Allgemeinen über dieß Speciellere wenig sagen läßt, so daß wir gleich auf das Geschichtliche eingehn, und die einzelnen epischen Werke der Völker betrachten müßten, welche bei der großen Verschiedenheit der Zeiten und Nationen für zusammenstimmende Resultate wenig Hoffnung geben. Diese Schwierigkeit findet jedoch ihre Erledigung darin, daß aus den vielen epischen Bibeln eine kann herausgehoben werden, in welcher wir den Beleg für das erhalten, was sich als den wahrhaften Grundcharakter des eigentlichen Epos feststellen läßt. Dieß sind die homerischen Gesänge. Aus ihnen vornehmlich will ich deshalb die Züge entnehmen, welche, wie mir scheint, für das Epos, der Natur der Sache nach, die Hauptbestimmungen ausmachen. Wir können dieselben zu folgenden Gesichtspunkten zusammenfassen.

Erstens entsteht die Frage, von welcher Beschaffenheit der allgemeine Weltzustand seyn müsse, auf dessen Boden das epische Begebniß zu einer angemessenen Darstellung gelangen kann.

Zweitens ist es die Art dieser individuellen Begebenheit selbst, deren Qualität wir zu untersuchen haben.

Drittens endlich müssen wir einen Blick auf die Form werfen, in welcher sich diese beiden Seiten zur Einheit eines Kunstwerks verschlingen und episch abrunden.

a. Der epische allgemeine Weltzustand.

Wir haben gleich anfangs gesehn, daß sich in dem wahrhaft epischen Begebniß nicht eine einzelne willkürliche That vollbringe, und somit ein bloß zufälliges Geschehen erzählt werde,

sondern eine in die Totalität ihrer Zeit und nationalen Zustände verzweigte Handlung, welche deshalb nun auch nur innerhalb einer ausgebreiteten Welt zur Anschauung gelangen kann, und die Darstellung dieser gesammten Wirklichkeit fordert. — In Rücksicht auf die echt poetische Gestalt dieses allgemeinen Bodens kann ich mich kurz fassen, in sofern ich die Hauptpunkte bereits im ersten Theile bei Gelegenheit des allgemeinen Weltzustandes für die ideale Handlung berührt habe. (Aesth. 1ste Abth. p. 229 — 252.). Ich will daher an dieser Stelle nur das anführen, was für das Epos von Wichtigkeit ist.

α. Das Passendste für den ganzen Lebenszustand, den das Epos zum Hintergrunde macht, besteht darin, daß derselbe für die Individuen bereits die Form vorhandener Wirklichkeit hat, doch mit ihnen noch in dem engsten Zusammenhange ursprünglicher Lebendigkeit bleibt. Denn sollen die Helden, welche an die Spitze gestellt sind, erst einen Gesammtzustand gründen, so fällt die Bestimmung dessen, was da ist oder zur Existenz kommen soll, mehr als es dem Epos geziemt, in den subjektiven Charakter, ohne als objektive Realität erscheinen zu können.

αα. Die Verhältnisse des sittlichen Lebens, der Zusammenhalt der Familie, sowie des Volkes als ganzer Nation in Krieg und Frieden müssen sich eingefunden, gemacht und entwickelt haben, umgekehrt aber noch nicht zu der Form allgemeiner, auch ohne die lebendige subjektive Besonderheit der Individuen für sich gültiger Satzungen, Pflichten und Gesetze gediehen seyn, welche sich auch gegen das individuelle Wollen festzuhalten die Kraft besitzen. Der Sinn des Rechts und der Billigkeit, die Sitte, das Gemüth, der Charakter muß im Gegentheil als ihr alleiniger Ursprung und ihre Stütze erscheinen, so daß noch kein Verstand sie in Form prosaischer Wirklichkeit dem Herzen, der individuellen Gesinnung und Leidenschaft gegenüber zu stellen und zu befestigen vermag. Einen schon zu organisirter Verfassung herausgebildeten Staatszustand mit ausgearbeiteten Gesetzen, durchgreifender

Gerichtsbarkeit, wohleingerichteter Administration, Ministerien, Staatskanzleyen, Polizei u. s. f. haben wir als Boden einer echt epischen Handlung von der Hand zu weisen. Die Verhältnisse objektiver Sittlichkeit müssen wohl schon gewollt seyn und sich verwirklichen, aber nur durch die handelnden Individuen selbst und deren Charakter, nicht aber sonst schon in allgemein geltender und für sich berechtigter Form ihr Daseyn erhalten können. So finden wir im Epos zwar die substantielle Gemeinsamkeit des objektiven Lebens und Handelns, ebenso aber die Freiheit in diesem Handeln und Leben, das ganz aus dem subjektiven Willen der Individuen hervorzugehen scheint.

ββ. Dasselbe gilt für die Beziehung des Menschen auf die ihn umgebende Natur, aus welcher er sich die Mittel zur Befriedigung seiner Bedürfnisse nimmt, sowie für die Art dieser Befriedigung. Auch in dieser Rücksicht muß ich auf das zurückweisen, was ich früher bereits bei Gelegenheit der äußeren Bestimmtheit des Ideals weitläufiger ausgeführt habe. (Aesth. Abth. 1. p. 331—338.). Was der Mensch zum äußeren Leben gebraucht, Haus und Hof, Gezelt, Sessel, Bett, Schwerdt und Lanze, das Schiff, mit dem er das Meer durchfurcht, der Wagen, der ihn zum Kampfe führt, Sieden und Braten, Schlachten, Speisen und Trinken, es darf ihm nichts von allem diesen nur ein todtes Mittel geworden seyn, sondern er muß sich noch mit ganzem Sinn und Selbst darin lebendig fühlen, und dadurch dem an sich Aeußerlichen durch den engen Zusammenhang mit dem menschlichen Individuum ein selber menschlich beseeltes individuelles Gepräge geben. Unser heutiges Maschinen- und Fabrikenwesen mit den Produkten, die aus demselben hervorgehn, so wie überhaupt die Art unsere äußeren Lebensbedürfnisse zu befriedigen, würde nach dieser Seite hin ganz ebenso als die moderne Staatsorganisation dem Lebenshintergrunde unangemessen seyn, welchen das ursprüngliche Epos erheischt. Denn wie der Verstand mit seinen Allgemeinheiten und deren von der in-

dividuellen Gesinnung unabhängig sich durchsetzenden Herrschaft, in den Zuständen der eigentlich epischen Weltanschauung sich noch nicht muß geltend gemacht haben, so darf hier auch der Mensch noch nicht von dem lebendigen Zusammenhange mit der Natur, und der kräftigen und frischen, Theils befreundeten, Theils kämpfenden Gemeinschaft mit ihr losgelöst erscheinen.

$\gamma\gamma$. Dieß ist der Weltzustand, den ich, im Unterschiede des Idyllischen, schon anderen Orts den heroischen nannte. In schönster Poesie und Reichhaltigkeit echt menschlicher Charakterzüge finden wir ihn bei Homer geschildert. Hier haben wir im häuslichen und öffentlichen Leben eben so wenig eine barbarische Wirklichkeit als die bloß verständige Prosa eines geordneten Familien- und Staatslebens, sondern jene ursprünglich poetische Mitte vor uns, wie ich sie oben bezeichnet habe. Ein Hauptpunkt aber betrifft in dieser Rücksicht die freie Individualität aller Gestalten. In der Iliade z. B. ist Agamemnon wohl der König der Könige, die übrigen Fürsten stehen unter seinem Scepter, aber seine Oberherrschaft wird nicht zu dem trockenen Zusammenhange des Befehls und Gehorsams, des Herren und seiner Diener. Im Gegentheil, Agamemnon muß viel Rücksicht nehmen und klug nachzugeben verstehn, denn die einzelnen Führer sind keine zusammenberufene Statthalter oder Generale, sondern selbstständig wie er selber; frei haben sie sich um ihn her gesammelt oder sind durch allerlei Mittel zu dem Zuge verleitet, er muß sich mit ihnen berathen, und beliebt es ihnen nicht, so halten sie sich wie Achilles vom Kampfe fern. Die freie Theilnahme wie das ebenso eigenwillige Abschließen, worin die Unabhängigkeit der Individualität sich unversehrt bewahrt, giebt dem ganzen Verhältnisse seine poetische Gestalt. Das Aehnliche finden wir in den ossianischen Gedichten, wie in der Beziehung des Cid zu den Fürsten, denen dieser poetische Held nationaler romantischer Ritterschaft dient. Auch bei Ariost und Tasso ist noch dieß freie Verhältniß nicht gefährdet, und

bei Ariost besonders ziehen die einzelnen Helden in fast zusammenhangsloser Selbstständigkeit auf eigene Abentheuer aus. Wie die Fürsten zu Agamemnon, so steht nun auch das Volk zu seinen Führern. Freiwillig ist es denselben gefolgt; es ist da noch kein zwingendes Gesetz, dem das Volk unterworfen wäre; Ehre, Achtung, Schaamgefühl vor dem Mächtigeren, der immer Gewalt brauchen würde, das Imponiren des Heldencharakters u. s. f. macht den Grund des Gehorsams aus. Und so herrscht auch im Innern des Hauses Ordnung, aber nicht als feste Gesindeordnung, sondern als Gesinnung und Sitte. Alles erscheint, als sey es eben unmittelbar so geworden. Von den Griechen z. B. erzählt Homer bei Gelegenheit eines Kampfes mit den Troern, auch sie hätten viele rüstige Streiter verloren, doch weniger als die Troer, denn (sagt Homer) sie gedachten immer, einander die harte Noth abzuhalten. Sie halfen also einander. Wollten wir nun heutigen Tags einen Unterschied zwischen einer wohleinexercirten und uncivilisirten Heeresmacht aufstellen, so würden wir das Wesentliche gebildeter Heere auch in diesem Zusammenhalt und Bewußtseyn, nur in Einheit mit Anderen zu gelten, suchen müssen. Barbaren sind nur Haufen, in denen sich Keiner auf den Anderen verlassen kann. Was aber bei uns als Resultat einer strengen und mühseligen Militairdisciplin, als Einübung, Kommando und Herrschaft fester Ordnung erscheint, das ist bei Homer noch eine Sitte, die sich von selber macht, und den Individuen als Individuen lebendig einwohnt.

Den gleichen Grund haben nun auch bei Homer die mannigfaltigen Beschreibungen äußerlicher Dinge und Zustände. Bei Naturscenen, wie sie in unseren Romanen beliebt sind, hält er sich zwar nicht viel auf, dagegen ist er höchst umständlich in Schilderung eines Stocks, Scepters, Bettes, der Waffen, Gewänder, Thürpfosten, und vergißt selbst nicht der Angeln zu erwähnen, auf denen die Thür sich dreht. Bei uns würde dergleichen als sehr äußerlich und gleichgültig erscheinen, ja wir sind sogar un-

serer Bildung nach gegen eine Menge Gegenstände, Sachen und Ausdrücke von höchst spröder Vornehmigkeit, und haben eine weitläufige Rangordnung in den verschiedenen Stockwerken der Kleidung, Geräthschaften u. s. f. Außerdem zersplittert sich jetziger Zeit jede Hervorbringung und Zubereitung irgend eines Befriedigungsmittels unserer Bedürfnisse zu solcher Vielfältigkeit von Geschäften der Fabriks- und Handwerksthätigkeit, daß alle die besonderen Seiten dieser breiten Verzweigung zu etwas Untergeordnetem herabgesetzt sind, das wir nicht beachten und aufzählen dürfen. Die Existenz der Heroen aber hat eine ungleich ursprünglichere Einfachheit der Gegenstände und Erfindungen, und kann sich bei ihrer Beschreibung aufhalten, weil alle diese Dinge noch in gleichem Range stehn, und als etwas gelten, worin der Mensch, in sofern sein ganzes Leben ihn nicht davon ableitet und in eine nur intellektuelle Sphäre führt, noch eine Ehre seiner Geschicklichkeit, seines Reichthums und seines positiven Interesses hat. Ochsen zu schlachten, zuzubereiten, Wein einzuschenken u. s. f. ist ein Geschäft der Heroen selbst, das sie als Zweck und Genuß treiben, während bei uns ein Mittagsessen, wenn es nicht alltäglich seyn soll, nicht nur seltene delikate Sachen zu Tage bringen muß, sondern außerdem noch vortreffliche Discurse verlangt. Die umständlichen Schildereien Homer's in diesem Kreise von Gegenständen dürfen uns deshalb nicht eine poetische Zuthat zu einer kahleren Sache dünken, sondern diese ausführliche Beachtung ist der Geist der geschilderten Menschen und Zustände selbst; wie bei uns z. B. die Bauern über äußerliche Dinge mit großer Ausführlichkeit reden, oder auch unsere Kavaliere von ihren Ställen, Pferden, Stiefeln, Sporen, Hosen u. s. f. mit ähnlicher Breite zu erzählen wissen, was denn freilich in dem Kontrast gegen ein würdigeres intellektuelles Leben als platt erscheint.

Diese Welt nun darf nicht bloß das beschränkt Allgemeine der besonderen Begebenheit in sich fassen, die auf solch

einem vorausgesetzten Boden vor sich geht, sondern muß sich zur Totalität der Nationalanschauung erweitern. Hievon finden wir das schönste Beispiel in der Odyssee, welche uns nicht nur in das häusliche Leben der griechischen Fürsten und ihrer Diener und Untergebenen einführt, sondern auch die mannigfachen Vorstellungen von fremden Völkern, den Gefahren des Meers, der Behausung der Abgeschiedenen u. s. f. auf's reichhaltigste vor uns ausbreitet. Doch auch in der Iliade, wo der Schauplatz der Thaten, der Natur des Gegenstandes gemäß, beschränkter seyn mußte, und inmitten des kriegerischen Kampfes Scenen des Friedens wenig Platz finden konnten, hat Homer z. B. kunstvoll das ganze Rund der Erde und des menschlichen Lebens, Hochzeiten, gerichtliche Handlungen, Ackerbau, Heerden u. s. f., Privatkriege der Städte gegeneinander mit bewunderungswürdiger Anschauung angebracht auf dem Schilde des Achill, dessen Beschreibung in sofern als kein äußeres Nebenwerk angesehn werden darf. In den Gedichten dagegen, die Ossian's Namen tragen, ist die Welt im Ganzen zu beschränkt und unbestimmt, und hat eben deswegen schon einen lyrischen Charakter, während auch Dante's Engel und Teufel keine Welt für sich sind, die uns näher anginge, sondern nur dazu dienen, den Menschen zu belohnen und zu strafen. Vor allem aber fehlt in dem Nibelungenliede die bestimmte Wirklichkeit eines anschaulichen Grundes und Bodens, so daß die Erzählung in dieser Rücksicht schon gegen den bänkelsängerischen Ton hingeht. Denn sie ist zwar weitläufig genug, doch in der Art, wie wenn Handwerkspursche von Weitem davon gehört, und die Sache nun nach ihrer Weise erzählen wollten. Wir bekommen die Sache nicht zu sehen, sondern merken nur das Unvermögen und Abmühen des Dichters. Diese langweilige Breite der Schwäche ist freilich im Heldenbuche noch ärger, bis sie endlich nur von den wirklichen Handwerkspurschen, welche Meistersänger waren, übertroffen worden ist.

β. Indem jedoch das Epos für die Kunst eine specifisch nach allen Seiten der Besonderung bestimmte Welt zu gestalten hat, und deshalb an sich selber individuell seyn muß, so ist es die Welt eines bestimmten Volks, die sich darin abspiegelt.

αα. In dieser Rücksicht geben uns alle wahrhaft urspüngliche Epopoeen die Anschauung eines nationalen Geistes in seinem sittlichen Familienleben, öffentlichen Zuständen des Kriegs und Friedens, in seinen Bedürfnissen, Künsten, Gebräuchen, Interessen, überhaupt ein Bild der ganzen Stufe und Weise des Bewußtseyns. Die epischen Gedichte würdigen, sie näher betrachten, auslegen heißt daher, wie wir schon oben sahen, nichts Anderes, als die individuellen Geister der Nationen vor unserem geistigen Auge vorbei passiren lassen. Sie zusammen stellen selbst die Weltgeschichte dar, in deren schönster, freier, bestimmter Lebendigkeit, Hervorbringung und That. Griechischen Geist z. B. und griechische Geschichte oder wenigstens das Princip dessen, was das Volk in seinem Ausgangspunkte war, und was es mitbrachte, um den Kampf seiner eigentlichen Geschichte zu bestehen, lernt man aus keiner Quelle so lebendig, so einfach kennen, als aus Homer.

ββ. Nun giebt es aber zweierlei Arten nationaler Wirklichkeit. Erstens eine ganz positive Welt speciellster Gebräuche gerade dieses einzelnen Volks, in dieser bestimmten Zeit, bei dieser geographischen und klimatischen Lage, diesen Flüssen, Bergen, Wäldern und Naturumgebung überhaupt. Zweitens die nationale Substanz des geistigen Bewußtseyns in Ansehung auf Religion, Familie, Gemeinwesen u. s. f. Soll ein ursprüngliches Epos nun, wie wir es forderten, die dauernd gültige Bibel, das Volksbuch seyn und bleiben, so wird das Positive der vergangenen Wirklichkeit auf ein fortwirkend lebendiges Interesse nur in sofern Anspruch machen können, als die positiven Charakterzüge in einem innern Zusammenhange mit jenen eigentlich substantiellen Seiten und Richtungen des nationalen Daseyns stehn.

Denn sonst wird das Positive ganz zufällig und gleichgültig. So gehört z. B. eine einheimische Geographie zur Nationalität; giebt sie aber nicht dem Volke seinen specifischen Charakter, so ist eine ferne anderweitige Naturumgebung, wenn dieselbe nur nicht der nationalen Eigenthümlichkeit widerspricht, Theils von keiner Störung, Theils kann sie sogar für die Einbildungskraft etwas Anziehendes haben. An die unmittelbare Gegenwart heimischer Berge und Ströme knüpfen sich zwar die sinnlichen Erinnerungen der Jugend, fehlt aber das tiefere Band der ganzen Anschauungs- und Denkweise, so sinkt dieser Zusammenhang doch mehr oder weniger zu etwas Aeußerlichem herab. Außerdem ist es bei Kriegsunternehmungen, wie z. B. in der Iliade, nicht möglich, das vaterländische Lokal beizubehalten; ja hier hat die fremde Naturumgebung sogar etwas Reizendes und Lockendes. — Schlimmer aber steht es mit der dauernden Lebendigkeit eines Epos, wenn sich im Verlauf der Jahrhunderte das geistige Bewußtseyn und Leben so umgewandelt hat, daß die Bande dieser späteren Vergangenheit und jenes Ausgangspunktes ganz zerrissen sind. So ist es z. B. Klopstocken in anderen Gebieten der Poesie mit seiner Herstellung einer nationalen Götterlehre und in ihrem Gefolge mit Hermann und Thusnelda ergangen. Dasselbe ist vom Nibelungenliede zu sagen. Die Burgunder, Chriemhildens Rache, Siegfrieds Thaten, der ganze Lebenszustand, das Schicksal des gesammten untergehenden Geschlechts, das nordische Wesen, König Etzel u. s. f. — das alles hat mit unserem häuslichen, bürgerlichen, rechtlichen Leben, unseren Institutionen und Verfassungen in nichts mehr irgend einen lebendigen Zusammenhang. Die Geschichte Christi, Jerusalem, Bethlehem, das römische Recht, selbst der trojanische Krieg haben viel mehr Gegenwart für uns als die Begebenheiten der Nibelungen, die für das nationale Bewußtseyn nur eine vergangene, wie mit dem Besen rein weggekehrte Geschichte sind. Dergleichen jetzt noch zu etwas Nationalem und gar zu einem Volksbuche machen zu wollen, ist der

trivialste, platteste Einfall gewesen. In Tagen scheinbar neu auflodernder Jugendbegeisterung war es ein Zeichen von dem Greisenalter einer in der Annäherung des Todes wieder kindisch gewordenen Zeit, die sich an Abgestorbenem erlabte, und darin ihr Gefühl, ihre Gegenwart zu haben, auch Anderen hat zumuthen können.

γγ. Soll nun aber ein nationales Epos auch für fremde Völker und Zeiten ein bleibendes Interesse gewinnen, so gehört dazu, daß die Welt, die es schildert, nicht nur von besonderer Nationalität, sondern von der Art sey, daß sich in dem speciellen Volke und seiner Heldenschaft und That zugleich das allgemein Menschliche eindringlich ausprägt. So hat z. B. der in sich unmittelbar göttliche und sittliche Stoff, die Herrlichkeit der Charaktere und des gesammten Daseyns, die anschauliche Wirklichkeit, in welcher der Dichter das Höchste und Geringste vor uns zu bringen weiß, in Homer's Gedichten unsterbliche ewige Gegenwart. Es herrscht unter den Nationen in dieser Rücksicht ein großer Unterschied. Dem Ramajana z. B. kann es nicht abgesprochen werden, daß er den indischen Volksgeist, besonders von der religiösen Seite her, auf's Lebendigste in sich trägt, aber der Charakter des ganzen indischen Lebens ist so überwiegend specifischer Art, daß das eigentlich und wahrhaft Menschliche die Schranke dieser Besonderheit nicht zu durchbrechen vermag. Ganz anders dagegen hat sich die gesammte christliche Welt in den epischen Darstellungen, wie sie das alte Testament vornehmlich in den Gemälden der patriarchalischen Zustände enthält, von früh an heimisch gefunden, und diese zu so energischer Anschaulichkeit herausgestellten Begebnisse immer von Neuem genossen; wie Goethe z. B. schon in seiner Kindheit „bei seinem zerstreuten Leben und zerstückelten Lernen dennoch seinen Geist, seine Gefühle auf diesen einen Punkt zu einer stillen Wirkung versammelte", und selbst in spätem Alter noch von ihnen sagt, „daß wir bei allen Wanderungen durch den Orient

immer wieder zu diesen Schriften zurückkehrten, als den erquicklichsten, obgleich hie und da getrübten, oft in die Erde sich verbergenden, sodann aber rein und frisch wieder hervorspringenden Quellwassern."

γ. Drittens endlich muß der allgemeine Zustand eines besonderen Volks nicht in dieser ruhigen Allgemeinheit seiner Individualität den eigentlichen Gegenstand des Epos abgeben, und für sich beschrieben werden, sondern kann nur als die Grundlage erscheinen, auf deren Boden sich eine sich fortentwickelnde Begebenheit ereignet, welche alle Seiten der Volkswirklichkeit berührt und dieselben in sich hereintreten macht. Ein solches Geschehen nun darf keine bloß äußere Vorfallenheit, sondern muß ein substantieller geistiger durch den Willen sich vollführender Zweck seyn. Sollen aber beide Seiten, der allgemeine Volkszustand und die individuelle That nicht auseinanderfallen, so muß die bestimmte Begebenheit ihre Veranlassung in dem Grund und Boden selber finden, auf dem sie sich bewegt. Dieß heißt nichts Anderes, als daß die vorgeführte epische Welt in so konkreter einzelner Situation gefaßt seyn muß, daß daraus nothwendig die bestimmten Zwecke hervorgehn, deren Realisation das Epos zu erzählen berufen ist. Nun haben wir bereits im ersten Theile bei Gelegenheit der idealen Handlung überhaupt gesehn, (Aesth. Abth. I., p. 262—279.) daß dieselbe sich solche Situationen und Umstände voraussetzt, welche zu Konflikten, verletzenden Aktionen und dadurch nothwendigen Reaktionen führen. Die bestimmte Situation, in welcher sich der epische Weltzustand eines Volks vor uns aufthut, muß deshalb in sich selber kollidirender Art seyn. Dadurch betritt die epische Poesie ein und dasselbe Feld mit der dramatischen, und wir haben daher an dieser Stelle von Hause aus den Unterschied epischer und dramatischer Kollisionen festzustellen.

αα. Im Allgemeinsten läßt sich der Konflikt des Kriegszustandes als die dem Epos gemäßeste Situation angeben.

Denn im Kriege ist es eben die ganze Nation, welche in Bewegung gesetzt wird, und in ihren Gesammtzuständen eine frische Regung und Thätigkeit erfährt, in sofern hier die Totalität als solche für sich selber einzustehen die Veranlassung hat. Diesem Grundsatze scheinen zwar, wenn derselbe auch durch die meisten großen Epopöen bestätigt wird, sowohl die Odyssee Homer's, als auch viele Stoffe geistlicher epischer Gedichte zu widersprechen. Die Kollision aber, von deren Begebnissen uns die Odyssee Bericht erstattet, findet gleichfalls in dem trojanischen Zuge ihren Grund und ist sowohl von Seiten der häuslichen Zustände auf Ithaka, als auch von Seiten des heimstrebenden Odysseus, obschon keine wirkliche Darstellung der Kämpfe zwischen Griechen und Troern, doch aber eine unmittelbare Folge des Kriegs. Ja selber eine Art von Krieg, denn viele Hauptthelden müssen sich ihre Heimath, die sie nach zehnjähriger Abwesenheit in veränderten Zuständen wiederfinden, von Neuem gleichsam erobern. — Was die religiösen Epen angeht, so steht uns hauptsächlich Dante's göttliche Komödie entgegen. Doch auch hier leitet sich die Grundkollision aus jenem ursprünglichen Abfall des Diabolischen von Gott her, welcher innerhalb der menschlichen Wirklichkeit den steten äußeren und inneren Krieg zwischen dem Gott zuwider kämpfenden, und ihm wohlgefälligen Handeln herbeiführt, und sich zur Verdammung, Läuterung und Seligsprechung in Hölle, Fegefeuer und Paradies verewigt. Auch in der Messiade ist es der nächste Krieg gegen den Sohn Gottes, welcher allein den Mittelpunkt abgeben kann. Am lebendigsten jedoch und gemäßesten wird immer die Darstellung eines wirklichen Krieges selber seyn, wie wir ihn bereits im Ramajana, am reichsten in der Iliade, sodann aber auch bei Ossian, in Tasso's und Ariosto's, wie in Camoens berühmtem Gedichte finden. Im Kriege nämlich bleibt die Tapferkeit das Hauptinteresse, und die Tapferkeit ist ein Seelenzustand und eine Thätigkeit, die sich weder für den lyrischen Ausdruck noch für das dramatische Handeln, son-

dern vorzugsweise für die epische Schilderung eignet. Denn im Dramatischen ist die innere geistige Stärke oder Schwäche, das sittlich berechtigte oder verwerfliche Pathos die Hauptsache, im Epischen dagegen die Naturseite des Charakters. Deshalb steht die Tapferkeit bei nationalen Kriegsunternehmungen an ihrer rechten Stelle, da sie nicht eine Sittlichkeit ist, zu welcher sich der Wille durch sich selber als geistiges Bewußtseyn und Wille bestimmt, sondern auf der Naturseite beruht, und mit der geistigen zum unmittelbaren Gleichgewichte verschmilzt, um praktische Zwecke durchzuführen, die sich gemäßer beschreiben lassen, als sie in lyrische Empfindungen und Reflexionen gefaßt werden können. Wie mit der Tapferkeit geht es im Kriege nun auch mit den Thaten selbst und ihrem Erfolge. Die Werke des Willens und die Zufälle des äußerlichen Geschehens halten einander gleichfalls die Wage. Aus dem Drama dagegen ist das bloße Geschehen mit seinen nur äußeren Hemmnissen ausgeschlossen, in sofern hier das Aeußerliche kein selbstständiges Recht bewahren darf, sondern aus dem Zweck und den inneren Absichten der Individuen herstammen muß, so daß die Zufälligkeiten, wenn sie ja eintreten, und den Erfolg zu bestimmen scheinen, dennoch ihren wahren Grund und ihre Rechtfertigung in der inneren Natur der Charaktere und Zwecke, so wie der Kollisionen und nothwendigen Lösung derselben zu finden haben.

ββ. Mit solchen kriegerischen Zuständen als Basis der epischen Handlung scheint sich nun für das Epos eine breite Mannigfaltigkeit des Stoffs zu eröffnen; denn es lassen sich eine Menge interessanter Thaten und Begebnisse vorstellen, in welchen die Tapferkeit eine Hauptrolle spielt, und der äußeren Macht der Umstände und Vorfallenheiten gleichfalls ein ungeschmälertes Recht verbleibt. Dessenungeachtet ist auch hierin eine wesentliche Beschränkung für das Epos nicht zu übersehen. Echt epischer Art nämlich sind nur die Kriege fremder Nationen gegeneinander; Dynastienkämpfe dagegen, einheimische Kriege, bürgerliche

Unruhen passen sich mehr für die dramatische Darstellung. So empfiehlt z. B. bereits Aristoteles (Poetik c. 14.) den Tragikern, solche Stoffe zu wählen, welche den Kampf eines Bruders gegen den anderen zum Inhalte haben. Von dieser Art ist der Krieg der Sieben gegen Theben. Der Sohn Thebä's selber bestürmt die Stadt, und der sie vertheidigt, sein Feind, ist der eigene Bruder. Hier ist die Feindseligkeit nichts an und für sich Seyendes, sondern beruht im Gegentheil auf der besonderen Individualität der sich bekriegenden Brüder. Der Frieden und Einklang allein würde das substantielle Verhältniß abgeben, und nur das individuelle Gemüth mit seiner gemeinten Berechtigung trennt die nothwendige Einheit. Aehnlicher Beispiele ließen sich besonders aus Shakespeare's historischen Tragödien eine große Anzahl aufführen, in welchen jedesmal das Zusammenstimmen der Individuen das eigentlich Berechtigte wäre, innere Motive der Leidenschaft und Charaktere aber, die nur *sich* wollen und berücksichtigen, Kollisionen und Kriege herbeiführen. Von Seiten einer ähnlichen und deshalb mangelhaften epischen Handlung will ich nur an Lucan's Pharsalia erinnern. So groß in diesem Gedichte auch die sich befehdenden Zwecke erscheinen mögen, so sind doch die Gegenüberstehenden sich zu nah, zu sehr durch den Boden des gleichen Vaterlandes verwandt, als daß nicht ihr Kampf, statt ein Krieg nationaler Totalitäten zu seyn, zu einem bloßen Streit von Partheien würde, der jedesmal, indem er die substantielle Einheit des Volks zerscheidet, zugleich subjektiv in tragische Schuld und in Verderben führt, und außerdem die objektiven Begebnisse nicht klar und einfach läßt, sondern verworren ineinander schlingt. Aehnlich verhält es sich auch mit Voltaire's Henriade. — Die Feindschaft *fremder* Nationen dagegen ist etwas Substantielles. Jedes Volk bildet für sich eine von dem anderen verschiedene und entgegengesetzte Totalität. Gerathen diese nun feindlich an einander, so ist dadurch kein sittliches Band zerrissen, nichts an und für sich Gül-

tiges verletzt, kein nothwendiges Ganzes zerstückelt; im Gegentheil, es ist ein Kampf um die unversehrte Erhaltung solcher Totalität und ihres Rechtes zur Existenz. Daß solche Feindschaft sey, ist deshalb dem substantiellen Charakter der epischen Poesie schlechthin gemäß.

γγ. Zugleich aber darf wiederum nicht jeder gewöhnliche Krieg einander feindlich gesinnter Nationen schon deshalb vorzugsweise für episch gehalten werden. Es muß noch eine dritte Seite hinzukommen; die universalhistorische Berechtigung nämlich, welche ein Volk gegen das andere herantreibt. Erst dann wird das Gemälde einer neuen höheren Unternehmung vor uns aufgerollt, die als nichts Subjektives, als keine Willkür der Unterjochung erscheinen kann, sondern durch die Begründung einer höheren Nothwendigkeit in sich selber absolut ist, wie sehr auch die äußere nächste Veranlassung einerseits den Charakter einer einzelnen Verletzung, andererseits der Rache annehmen kann. Ein Analogon dieses Verhältnisses finden wir schon im Ramajana, hauptsächlich aber tritt es in der Iliade hervor, wo die Griechen gegen die Asiaten ziehn, und damit die ersten sagenhaften Kämpfe des ungeheuren Gegensatzes ausfechten, dessen Kriege den welthistorischen Wendepunkt der griechischen Geschichte ausmachen. In der ähnlichen Art streitet der Cid gegen die Mauren, bei Tasso und Ariost kämpfen die Christen gegen die Sarazenen, bei Camoens die Portugiesen gegen die Inder, und so sehen wir fast in allen großen Epopöen Völker, in Sitte, Religion, Sprache, überhaupt im Innern und Aeußeren verschieden, gegeneinander auftreten, und beruhigen uns vollständig durch den welthistorisch berechtigten Sieg des höheren Princips über das untergeordnete, den eine Tapferkeit erficht, welche den Unterliegenden nichts übrig läßt. Wollte man in diesem Sinne den Epopöen der Vergangenheit gegenüber, welche den Triumph des Abendlandes über das Morgenland, des europäischen Maaßes, der individuellen Schönheit der sich begränzenden Vernunft

über asiatischen Glanz, über die Pracht einer nicht zur vollendeten Gliederung hingelangenden patriarchalischen Einheit oder auseinander fallenden abstrakten Verbindung schildern, nun auch an Epopöen denken, die vielleicht in Zukunft seyn werden, so möchten diese nur den Sieg dereinstiger amerikanischer lebendiger Vernünftigkeit über die Einkerkerung in ein in's Unendliche fortgehendes Messen und Partikularisiren darzustellen haben. Denn in Europa ist jetzt jedes Volk von dem anderen beschränkt, und darf von sich aus keinen Krieg mit einer anderen europäischen Nation anfangen; will man jetzt über Europa hinausschicken, so kann es nur nach Amerika seyn.

b) Die individuelle epische Handlung.

Auf solch einem in sich selbst zu Konflikten ganzer Nationen aufgeschlossenen Boden nun ist es, daß zweitens die epische Begebenheit vor sich geht, für welche wir jetzt die allgemeinen Bestimmungen aufzusuchen haben. Wir wollen diese Betrachtung nach folgenden Gesichtspunkten sondern.

Das Erste, was sich ergeben wird, besteht darin, daß der Zweck der epischen Handlung, wie sehr er auch auf einer allgemeinen Grundlage beruht, doch individuell lebendig und bestimmt seyn müsse.

Indem aber zweitens Handlungen nur von Individuen ausgehn können, tritt die Frage nach der allgemeinen Natur epischer Charaktere ein.

Drittens bringt sich an der epischen Begebenheit die Objektivität nicht bloß in dem Sinne äußerlichen Erscheinens, sondern ebensosehr in der Bedeutung des in sich selbst Nothwendigen und Substantiellen zur Darstellung, so daß wir also die Form festzustellen haben, in welcher diese Substantialität des Geschehens sich Theils als innere verborgene Nothwendigkeit, Theils als offenbare Leitung ewiger Mächte und einer Vorsehung wirksam erweist.

α. Wir haben oben als Grund der epischen Welt eine Nationalunternehmung gefordert, in welcher sich die Totalität eines Volksgeistes in der ersten Frische seiner Heroenzustände ausprägen könnte. Von dieser Grundlage als solcher nun aber muß sich ein besonderer Zweck abheben, in dessen Realisirung, da dieselbe mit einer Gesammtwirklichkeit aufs engste verflochten ist, nun auch alle Seiten des nationalen Charakters, Glaubens und Handelns zum Vorschein kommen.

αα. Der zur Individualität belebte Zweck, an dessen Besonderheit sich das Ganze fortbewegt, hat, wie wir schon wissen, im Epos die Gestalt eines Begebnisses anzunehmen, und so müssen wir an dieser Stelle vorerst an die nähere Form erinnern, durch welche das Wollen und Handeln überhaupt zur Begebenheit wird. Handlung und Begebniß gehn Beide vom Innern des Geistes aus, dessen Gehalt sie nicht nur in theoretischer Aeußerung von Empfindungen, Reflexionen, Gedanken u. s. f. kund geben, sondern ebensosehr praktisch ausführen. In dieser Realisation nun liegen zwei Seiten. Erstens die innere des vorgesetzten und beabsichtigten Zwecks, dessen allgemeine Natur und Folgen das Individuum kennen, wollen, sich zurechnen, und dahin nehmen muß; zweitens die äußere Realität der umgebenden geistigen und natürlichen Welt, innerhalb welcher der Mensch allein zu handeln im Stande ist, und deren Zufälle ihm bald hemmend bald fördernd entgegentreten, so daß er entweder durch ihre Begünstigung glücklich zum Ziele geleitet wird, oder, will er sich ihnen nicht unmittelbar unterwerfen, sie mit der Energie seiner Individualität zu besiegen hat. Ist nun die Welt des Willens in der ungetrennten Einigung dieser zwiefachen Seiten aufgefaßt, so daß Beiden die gleiche Berechtigung zusteht, so erhält auch das Innerste selbst sogleich die Form des Geschehens, welche allem Handeln, in sofern nun nicht mehr das innere Wollen mit seinen Absichten, subjektiven Motiven der Leidenschaften, Grundsätze und Zwecke als Hauptsache erscheinen kann, die

Gestalt von Begebnissen giebt. Bei der Handlung wird alles auf den inneren Charakter, auf Pflicht, Gesinnung, Vorsatz u. s. f. zurückgeführt; bei Begebenheiten dagegen erhält auch die Außenseite ihr ungetheiltes Recht, indem es die objektive Realität ist, welche einerseits die Form für das Ganze, andererseits aber einen Haupttheil des Inhaltes selber ausmacht. In diesem Sinne habe ich früher bereits gesagt, daß es die Aufgabe der epischen Poesie sey, das Geschehen einer Handlung darzustellen, und deshalb nicht nur die Außenseite der Durchführung von Zwecken festzuhalten, sondern auch den äußeren Umständen, Naturereignissen und sonstigen Zufällen dasselbe Recht zu ertheilen, welches im Handeln als solchen das Innere ausschließlich für sich in Anspruch nimmt.

ββ. Was nun näher die Natur des besonderen Zwecks angeht, dessen Ausführung das Epos in Form der Begebenheit erzählt, so muß derselbe nach allem, was wir schon vorausgeschickt haben, kein Abstraktum, sondern im Gegentheil von ganz konkreter Bestimmtheit seyn, ohne jedoch, da er sich innerhalb des substantiellen nationalen Gesammtdaseyns verwirklicht, der bloßen Willkür anzugehören. Der Staat als solcher z. B., das Vaterland oder die Geschichte eines Staats und Landes ist als Staat und Land etwas Allgemeines, das in dieser Allgemeinheit genommen, nicht als subjektiv individuelle Existenz, d. h. nicht in untrennbare Zusammengeschlossenheit mit einem bestimmten, lebendigen Individuum erscheint. So läßt sich zwar die Geschichte eines Landes, die Entwickelung seines politischen Lebens, seiner Verfassung und Schicksale auch als Begebenheit erzählen; wenn aber das, was geschieht, nicht als die konkrete That, der innere Zweck, die Leidenschaft, das Leiden und Vollbringen bestimmter Helden vorübergeführt wird, deren Individualität die Form und den Inhalt für diese ganze Wirklichkeit abgiebt, so steht die Begebenheit nur in ihrem starren sich für sich fortwälzenden Gehalte als Geschichte eines Volkes, Reiches u. s. w. da. In dieser Rücksicht

wäre zwar die höchste Handlung des Geistes die Weltgeschichte selber, und man könnte diese universelle That auf dem Schlachtfelde des allgemeinen Geistes zu dem absoluten Epos verarbeiten wollen, dessen Held der Menschengeist, der Humanus seyn würde, der sich aus der Dumpfheit des Bewußtseyns zur Weltgeschichte erzieht und erhebt; doch eben seiner Universalität wegen wäre dieser Stoff zu wenig individualisirbar für die Kunst. Denn einerseits fehlte diesem Epos von Hause aus ein festbestimmter Hintergrund und Weltzustand, sowohl in Bezug auf äußeres Lokal, als auch auf Sitten, Gebräuche u. s. f. Die einzig voraussetzbare Grundlage nämlich dürfte nur der allgemeine Weltgeist seyn, der nicht als besonderer Zustand zur Anschauung kommen kann, und zu seinem Lokal die gesammte Erde hat. Ebenso würde der Eine in diesem Epos vollbrachte Zweck, der Zweck des Weltgeistes seyn, der nur im Denken zu fassen und in seiner wahrhaften Bedeutung bestimmt zu expliciren ist, wenn er aber in poetischer Gestalt auftreten sollte, jedenfalls, um dem Ganzen seinen gehörigen Sinn und Zusammenhang zu geben, als das selbstständig aus sich Handelnde herausgehoben werden müßte. Dieß wäre poetisch nur möglich, in sofern der innere Werkmeister der Geschichte, die ewige absolute Idee, die sich in der Menschheit realisirt, entweder als leitendes, thätiges, vollführendes Individuum zur Erscheinung gelangte, oder sich nur als verborgen fortwirkende Nothwendigkeit geltend machte. Im ersten Falle aber müßte die Unendlichkeit dieses Gehalts das immer beschränkte Kunstgefäß bestimmter Individualität zersprengen, oder um diesem Nachtheile zu begegnen, zu einer kahlen Allegorie allgemeiner Reflexionen über die Bestimmung des Menschengeschlechts und seiner Erziehung, über das Ziel der Humanität, moralischen Vollkommenheit, oder wie sonst der Zweck der Weltgeschichte festgesetzt wäre, heruntersinken. Im anderen Falle wiederum müßten als die besonderen Helden die verschiedenen Volksgeister dargestellt seyn, zu deren kämpfendem Daseyn sich die Geschichte auseinanderbreitet und in

fortschreitender Entwickelung weiter bewegt. Soll nun aber der Geist der Nationen in seiner Wirklichkeit poetisch erscheinen, so könnte dieß nur dadurch geschehn, daß die wirklich weltgeschichtlichen Gestalten in ihren Thaten vor uns vorüber zögen. Dann hätten wir aber nur eine Reihe besonderer Figuren, die in bloß äußerlicher Folge auftauchten und wieder versänken, so daß es ihnen an einer individuellen Einheit und Verbindung mangelte, da sich der regierende Weltgeist als das innere Ansich und Schicksal dann nicht als selber handelndes Individuum an die Spitze stellen dürfte. Und wollte man auch die Volksgeister in ihrer Allgemeinheit ergreifen, und in dieser Substantialität agiren lassen, so würde auch dieß nur eine ähnliche Reihe geben, deren Individuen außerdem nur, indischen Inkarnationen gleich, einen Schein des Daseyns hätten, dessen Erdichtung vor der Wahrheit des in der wirklichen Geschichte realisirten Weltgeistes erblassen müßte.

$\gamma\gamma$. Hieraus läßt sich die allgemeine Regel abstrahiren, daß die besondere epische Begebenheit nur dann zu poetischer Lebendigkeit gelangen könne, wenn sie mit einem Individuum aufs engste verschmelzbar ist. Wie ein Dichter das Ganze ersinnt und ausführt, so muß auch ein Individuum an der Spitze stehn, an welches die Begebenheit sich anknüpft, und an derselben einen Gestalt sich fortleitet und abschließt. Doch treten auch in dieser Rücksicht noch wesentlich nähere Forderungen hinzu. Denn wie vorhin die weltgeschichtliche, so könnte jetzt umgekehrt die biographisch poetische Behandlung einer bestimmten Lebensgeschichte als der vollständigste und eigentlich epische Stoff erscheinen. Dieß ist aber nicht der Fall. In der Biographie nämlich bleibt das Individuum wohl ein und dasselbe, aber die Begebenheiten, in die es verwickelt wird, können schlechthin unabhängig auseinanderfallen und das Subjekt nur zu ihrem ganz äußerlichen und zufälligen Verknüpfungspunkt behalten. Soll aber das Epos eines in sich seyn, so muß auch die Begebenheit, in deren Form es seinen Inhalt darstellt, in sich selber Einheit haben. Beides,

die Einheit des Subjekts und des objektiven Geschehens in sich, muß zusammentreffen und sich verbinden. In dem Leben und den Thaten des Cid macht zwar auf dem vaterländischen Boden nur das eine große Individuum, das allenthalben sich getreu bleibt, in seiner Entwickelung, Heldenschaft und Ende das Interesse aus; seine Thaten gehn an ihm vorüber, wie an einem Gotte der Skulptur, und es selbst ist zuletzt an uns, an ihm selber vorübergegangen, aber die Gedichte vom Cid sind auch als Reimchronik kein eigentliches Epos, und als spätere Romanzen, wie diese Gattung es verlangt, nur eine Zersplitterung in einzelne Situationen dieses nationalen Heldendaseyns, die sich nicht zur Einheit eines besondern Begebnisses zusammenzuschließen nöthig haben. Am Schönsten dagegen finden wir der eben aufgestellten Forderung in der Iliade und Odyssee Genüge gethan, wo Achill und Odysseus als die Hauptgestalten hervorragen. Auch im Ramajana ist das Aehnliche der Fall. Eine besonders merkwürdige Stellung aber nimmt Dante's göttliche Komödie in dieser Rücksicht ein. Hier nämlich ist der epische Dichter selbst das eine Individuum, an dessen Wanderung durch Hölle, Fegefeuer und Paradies sich alles und jedes anknüpft, so daß er die Gebilde seiner Phantasie als eigene Erlebnisse erzählen kann, und deshalb auch das Recht erhält, seine eigenen Empfindungen und Reflexionen, mehr als es anderen Epikern zusteht, mit in das objektive Werk einzuflechten.

β. Wie sehr nun also die epische Poesie überhaupt das was ist und geschieht berichtet, und somit das Objektive zu seinem Inhalte wie zu seiner Form hat, so werden auf der anderen Seite, da es das Geschehen einer Handlung ist, welches sich an uns vorüberbewegt, dennoch grade die Individuen und deren Thun und Leiden das eigentlich Heraustretende. Denn nur Individuen, seyen sie Menschen oder Götter, können wirklich handeln, und je lebendiger sie mit dem verwebt seyn müssen, was vor sich geht, um so reichhaltiger werden sie das Hauptinteresse

auf sich zu ziehn die Berechtigung haben. Nach dieser Seite steht die epische Poesie auf dem gleichen Boden sowohl mit der Lyrik, als mit der dramatischen Dichtkunst, und es muß uns deshalb von Wichtigkeit seyn, bestimmter hervorzuheben, worin das specifisch Epische in der Darstellnng der Individuen besteht.

αα. Zur Objektivität eines epischen Charakters gehört zunächst besonders für die Hauptgestalten, daß sie in sich selbst eine Totalität von Zügen, ganze Menschen sind, und deshalb an ihnen alle Seiten des Gemüths überhaupt und näher der nationalen Gesinnung und Art des Handelns entwickelt zeigen. In dieser Rücksicht habe ich schon im ersten Theile (Aesth. Abth. I. S. 304 und 305.) auf die homerischen Heldenfiguren, hauptsächlich auf die Mannigfaltigkeit rein menschlicher und nationaler Eigenschaften aufmerksam gemacht, die Achill lebendig in sich vereinigt, zu welchem der Held der Odyssee das reichhaltigste Gegenbild abgiebt. In ähnlicher Vielseitigkeit der Charakterzüge und Situationen stellt auch der Cid sich dar; als Sohn, Held, Liebender, Gatte, Hausherr, Vater, im Verhältniß zu seinem König, seinen Getreuen, seinen Feinden. Andere mittelaltrige Epopöen dagegen bleiben weit abstrakter in dieser Art der Charakteristik, besonders wenn ihre Helden nur die Interessen des Ritterthums als solchen verfechten, und sich von dem Kreise des eigentlich substantiellen Volksgehaltes entfernen.

Sich als diese Totalität in den verschiedenartigsten Lagen und Situationen zu entfalten, ist nun eine Hauptseite in der Darstellung der epischen Charaktere. Die tragischen und komischen Figuren der dramatischen Poesie können zwar auch von gleicher innerer Fülle seyn, da bei ihnen aber der scharfe Konflikt eines immer einseitigen Pathos mit einer entgegengesetzten Leidenschaft innerhalb ganz bestimmter Gebiete und Zwecke die Hauptsache ausmacht, so ist solche Vielseitigkeit Theils ein, wenn auch nicht überflüssiger, doch aber mehr beiläufiger Reichthum, Theils wird derselbe überhaupt von der einen Leidenschaft und

deren Gründen, ethischen Gesichtspunkten u. s. f. überwogen und in der Darstellung zurück gedrängt. In der Totalität des Epischen aber behalten alle Seiten die Befugniß, sich in einer selbstständigeren Breite zu entwickeln. Denn eines Theils liegt dieß im Princip der epischen Form überhaupt, andererseits hat das epische Individuum schon dem ganzen Weltzustande nach ein Recht, zu seyn und geltend zu machen, wie es und was es ist, da es in Zeiten lebt, wo eben dieses Seyn, die unmittelbare Individualiät hingehört. Allerdings kann man in Betreff auf den Zorn des Achilles z. B. sehr wohl die moralisch weise Betrachtung anstellen, was dieser Zorn für Unheil gebracht und Schaden angerichtet habe, und daraus eine Schlußfolge gegen die Vortrefflichkeit und Größe des Achilles selber ziehn, der kein vollendeter Held und Mensch seyn könne, da er sich nicht einmal im Zorn zu mäßigen Kraft und Selbstbeherrschung genug gehabt habe. Aber Achill ist nicht zu tadeln, und wir brauchen ihm nicht etwa seinen Zorn nur der übrigen großen Eigenschaften wegen nachzusehn, sondern Achill *ist* der, der er *ist*, und damit ist die Sache in epischer Hinsicht abgethan. Ebenso geht es auch mit seinem Ehrgeiz und seiner Ruhmbegierde. Denn das Hauptrecht dieser großen Charaktere besteht in ihrer Energie, *sich* durchzusetzen, da sie in ihrer Besonderheit zugleich das Allgemeine tragen; während umgekehrt die gewöhnliche Moralität in der Nichtachtung der eigenen Persönlichkeit und in dem Hineinlegen der ganzen Energie in diese Nichtachtung besteht. Welch ungeheures Selbstgefühl erhob nicht Alexandern über seine Freunde und das Leben so vieler Tausende. — Selbstrache, ja ein Zug von Grausamkeit ist die ähnliche Energie in heroischen Zeiten, und auch in dieser Beziehung ist Achill als epischer Charakter nicht zu schulmeistern.

ββ. Dadurch nun eben, daß sie totale Individuen sind, welche glänzend das in sich zusammenfassen, was sonst im Nationalcharakter zerstreut auseinanderliegt, und darin große, freie,

menschlich schöne Charaktere bleiben, erhalten diese Hauptgestalten das Recht, an die Spitze gestellt zu seyn, und die Hauptbegebenheit an ihre Individualität geknüpft zu sehen. Die Nation koncentrirt sich in ihnen zum lebendigen einzelnen Subjekt, und so fechten sie die Hauptunternehmung aus, und dulden die Schicksale der Begebenheiten. In dieser Rücksicht ist z. B. Gottfried von Bouillon in Tasso's befreitem Jerusalem, obschon er als der besonnenste, tapferste, gerechteste aller Kreuzfahrer, zum Anführer des ganzen Heeres gewählt wird, keine so hervorragende Figur, als Achill, diese Jünglingsblüthe als solche des gesammten griechischen Geistes, oder Odysseus. Die Achäer können nicht siegen, wenn Achill vom Kampfe sich fern hält; er allein durch den Sieg über Hektor besiegt auch Troja, und in Odysseus einzelner Heimfahrt spiegelt sich die Wiederkehr aller Griechen von Troja, nur mit dem Unterschiede, daß gerade in dem, was ihm zu dulden auferlegt ist, die Totalität der Leiden, Lebensanschauungen und Zustände, welche in diesem Stoffe liegen, erschöpfend zur Darstellung gelangt. Dramatische Charaktere hingegen treten nicht so als in sich selbst totale Spitze eines Ganzen auf, das sich an ihnen objektiv macht, sondern stehn mehr für sich selber in ihrem Zwecke da, den sie aus ihrem Charakter, oder aus bestimmten mit ihrer einsameren Individualität verwachsenen Grundsätzen u. s. f. entnehmen.

$\gamma\gamma$. Eine dritte Seite in Betreff der epischen Individuen läßt sich daraus herleiten, daß das Epos nicht eine Handlung als Handlung, sondern eine Begebenheit zu schildern hat. Im Dramatischen kommt es darauf an, daß sich das Individuum wirksam für seinen Zweck erweise, und gerade in dieser Thätigkeit und deren Folgen dargestellt werde. Die unverrückte Sorge für die Realisation des einen Zwecks fällt im Epischen fort. Hier können die Helden zwar auch Wünsche und Zwecke haben, aber was ihnen alles bei dieser Gelegenheit begegnet, und nicht die alleinige Wirksamkeit für ihren Zweck ist die Hauptsache.

Die Umstände sind ebenso thätig und häufig thätiger als sie. So ist z. B. die Heimkehr nach Ithaka das wirkliche Vorhaben des Odysseus. Die Odyssee zeigt uns nun diesen Charakter nicht nur in der thätigen Ausführung seines bestimmten Zwecks, sondern erzählt in breiter Entfaltung alles, was ihm auf seiner Irrfahrt begegnet, was er duldet, welche Hemmungen sich ihm in den Weg stellen, welche Gefahren er überstehn muß, und zu was er aufgeregt worden. Alle diese Erlebnisse sind nicht, wie es im Dramatischen nothwendig wäre, aus seiner Handlung entsprungen, sondern geschehen bei Gelegenheit der Fahrt, meist ganz ohne das eigene Darzuthun des Helden. Nach den Abentheuern mit den Lotophagen, dem Polyphem, den Lästrygonen hält ihn z. B. die göttliche Kirke ein Jahr lang bei sich zurück; dann, nachdem er die Unterwelt besucht, Schiffbruch erlitten, verweilt er bei der Kalypso, bis ihm aus Gram um die Heimath die Nymphe nicht mehr gefiel, und er thränenden Blickes hinausschaut auf das öde Meer. Da giebt ihm endlich Kalypso selber die Materialien zu dem Floß, das er baut, sie versieht ihn mit Speise, Wein und Kleidern, und nimmt recht besorgten und freundlichen Abschied; zuletzt, nach dem Aufenthalt bei den Phäaken, ohne es zu wissen, schlafend wird er an das Gestade seiner Insel gebracht. Diese Art, einen Zweck durchzuführen, würde nicht dramatisch seyn. — In der Iliade wiederum ist der Zorn des Achilles, der mit allem, was sich aus dieser Veranlassung Weiteres begiebt, den besondern Gegenstand der Erzählung ausmacht, nicht einmal von Hause aus ein Zweck, sondern ein Zustand; Achill, beleidigt, wallt auf; und darnach greift er nicht etwa dramatisch ein; im Gegentheil, er zieht sich unthätig zurück, bleibt mit Patroklus, grollend, daß ihn nichts geachtet der Fürst der Völker, bei den Schiffen am Strande des Meeres; dann zeigen sich die Folgen dieser Entfernung, und erst als der Freund ihm durch Hektor erschlagen ist, sieht Achill sich thätig in die Handlung verwickelt. In anderer Weise wieder ist

dem Aeneas der Zweck vorgeschrieben, den er vollbringen soll, und Virgil erzählt nun alle die Begebnisse, durch welche diese Realisirung so mannigfaltig verzögert wird.

γ. Wir haben jetzt in Rücksicht auf die Form des Begebens im Epos nur noch einer dritten wichtigen Seite Erwähnung zu thun. Ich sagte bereits früher, daß im Drama der innerliche Wille, das, was derselbe fordert und soll, das wesentlich Bestimmende sey, und die bleibende Grundlage ausmache von allem, was vor sich geht. Die Thaten, welche geschehn, erscheinen schlechthin durch den Charakter und dessen Zwecke gesetzt, und das Hauptinteresse dreht sich demnach vornehmlich um die Berechtigung oder Berechtigungslosigkeit des Handelns innerhalb der vorausgesetzten Situationen und herbeigeführten Konflikte. Wenn daher auch im Drama die äußern Umstände von Wirksamkeit sind, so erhalten sie doch nur Geltung durch das, was Gemüth und Wille aus ihnen macht, und die Art und Weise, in welcher der Charakter gegen sie reagirt. Im Epos aber gelten die Umstände und äußeren Zufälle in dem gleichen Maaße als der subjektive Wille, und was der Mensch vollbringt, geht an uns wie das vorüber, was von Außen geschieht, so daß die menschliche That sich nun auch wirklich ebensosehr durch die Verwicklung der Umstände bedingt und zu Wege gebracht erweisen muß. Denn episch handelt der Einzelne nicht nur frei aus sich und für sich selber, sondern steht mitten in einer Gesammtheit, deren Zweck und Daseyn im breiten Zusammenhange einer in sich totalen inneren und äußeren Welt den unverrückbaren wirklichen Grund für jedes besondere Individuum abgiebt. Dieser Typus muß allen Leidenschaften, Beschlüssen und Ausführungen im Epos bewahrt bleiben. Nun scheint zwar bei dem gleichen Werthe des Aeußeren in seinen unabhängigen Vorfallenheiten jeder Laune des Zufalls ein unbezweifelbarer Spielraum gegeben zu seyn, und doch soll das Epos umgekehrt gerade das wahrhaft Objektive, das in sich substantielle Daseyn zur Dar-

stellung bringen. Diesem Widerspruche ist sogleich dadurch zu begegnen, daß in die Begebnisse und das Geschehen überhaupt Nothwendigkeit hineingelegt wird.

αα. In diesem Sinne nun läßt sich behaupten, im Epos, nicht aber, wie man es gewöhnlich nimmt, im Drama, herrsche das Schicksal. Der dramatische Charakter macht sich durch die Art seines Zwecks, den er unter gegebenen und gewußten Umständen kollisionsvoll durchsetzen will, sein Schicksal selber, dem epischen im Gegentheil wird es gemacht, und diese Macht der Umstände, welche der That ihre individuelle Gestalt aufdringt, dem Menschen sein Loos zutheilt, den Ausgang seiner Handlungen bestimmt, ist das eigentliche Walten des Schicksals. Was geschieht, gehört sich, es ist so, und geschieht nothwendig. In der Lyrik läßt sich die Empfindung, Reflexion, das eigene Interesse, die Sehnsucht hören, das Drama kehrt das innere Recht der Handlung objektiv heraus, die epische Poesie aber stellt die Elemente des in sich nothwendigen totalen Daseyns dar, und für das Individuum bleibt nichts übrig, als diesem substantiellen Zustande, dem Seyenden zu folgen, ihm gemäß zu seyn oder nicht, und dann wie es kann und muß, zu leiden. Das Schicksal bestimmt was geschehn soll und geschieht, und wie die Individuen selber plastisch sind, so auch die Erfolge, Gelingen und Mißlingen, Leben und Tod. Denn das Eigentliche, was sich vor uns aufthut, ist ein großer allgemeiner Zustand, in welchem die Handlungen und Schicksale des Menschen als etwas Einzelnes und Vorübergehendes erscheinen. Dieß Verhängniß ist die große Gerechtigkeit und wird nicht tragisch im dramatischen Sinne des Worts, in welchem das Individuum als Person, sondern in dem epischen Sinne, in welchem der Mensch in seiner Sache gerichtet erscheint, und die tragische Nemesis darin liegt, daß die Größe der Sache zu groß ist für die Individuen. So schwebt ein Ton der Trauer über dem Ganzen, wir sehn das Herrlichste früh vergehn; schon im Leben trauert Achilles über seinen Tod, und am Ende der

Odyssee sehen wir ihn selbst und Agamemnon als vergangen, als Schatten mit dem Bewußtseyn, Schatten zu seyn; auch Troja sinkt, am Hausaltar wird der alte Priamus getödtet, die Weiber, die Mädchen werden zu Sklavinnen gemacht, Aeneas auf Götterbefehl zieht aus, in Latium ein neues Reich zu gründen, und die siegenden Helden kehren erst nach mannigfaltigen Leiden zu glücklichem oder bitterm Ende in die Heimath zurück.

ββ. Die Art und Weise aber, in welcher diese Nothwendigkeit der Begebnisse zur Darstellung gebracht wird, kann sehr verschieden seyn.

Das Nächste, Unentwickelteste ist das bloße Hinstellen der Begebnisse, ohne daß der Dichter durch Hinzufügung einer leitenden Götterwelt das Nothwendige in den einzelnen Vorfällen und dem allgemeinen Resultat näher aus dem Beschließen, Einschreiten und Mithandeln ewiger Mächte erklärt. In diesem Falle muß dann aber aus dem ganzen Tone des Vortrags sich die Empfindung aufdrängen, daß wir es in den erzählten Begebenheiten und großen Lebensschicksalen einzelner Individuen und ganzer Geschlechter nicht mit dem nur Veränderlichen und Zufälligen im menschlichen Daseyn, sondern mit in sich selbst begründeten Geschicken zu thun haben, deren Nothwendigkeit jedoch das dunkle Wirken einer Macht bleibt, die nicht selbst als diese Macht in ihrem göttlichen Herrschen bestimmter individualisirt und in ihrer Thätigkeit poetisch vorgestellt wird. Diesen Ton hält z. B. das Nibelungenlied fest, indem es die Leitung des blutigen letzten Ausgangs aller Thaten weder der christlichen Vorsehung noch einer heidnischen Götterwelt zuschreibt. Denn in Rücksicht auf das Christenthum ist nur etwa von Kirchgang und Messe die Rede, auch sagt der Bischof von Speier, als die Helden in König Etzel's Land ziehen wollen, zur schönen Ute: Gott müsse sie da bewahren. Außerdem kommen dann warnende Träume, die Wahrsagung der Donauweiber an Hagen und dergleichen mehr vor, doch keine eigentlich leitend eingreifenden Göt-

ter. Dieß giebt der Darstellung etwas Starres, Unaufgeschlossenes, eine gleichsam objektive und dadurch höchst epische Trauer, ganz im Gegensatz der ossianischen Gedichte, in welchen einerseits gleichfalls keine Götter auftreten, andererseits aber die Klage über den Tod und Untergang des gesammten Heldengeschlechts sich als subjektiver Schmerz des ergrauten Sängers und als die Wonne wehmüthiger Erinnerung kund giebt.

Von dieser Art der Auffassung ist nun wesentlich die vollständige Verwebung aller menschlichen Schicksale und Naturereignisse mit dem Rathschluß, Willen und Handeln einer vielgestaltigen Götterwelt unterschieden, wie wir sie z. B. in den großen indischen Epopöen, bei Homer, Virgil u. s. f. antreffen. Die von Seiten des Dichters mannigfache poetische Ausdeutung selbst anscheinend zufälliger Begebenheiten durch das Mitwirken und Erscheinen der Götter habe ich früher bereits (Aesth. Abth. II. p. 71—73.) bemerklich gemacht, und durch Beispiele aus der Iliade und Odyssee zu veranschaulichen versucht. Hier tritt nun besonders die Forderung ein, in dem Handeln der Götter und Menschen das poetische Verhältniß wechselseitiger Selbstständigkeit zu bewahren, so daß weder die Götter zu leblosen Abstraktionen, noch die menschlichen Individuen zu bloß gehorchenden Dienern herabsinken können. Wie dieser Gefahr zu entgehn sey, habe ich gleichfalls an einer anderen Stelle schon (Aesth. Abth. I. p. 289 bis 297) weitläufiger angegeben. Das indische Epos ist in dieser Rücksicht zu dem eigentlich idealen Verhältniß der Götter und Menschen nicht hindurch gedrungen, indem auf dieser Stufe der symbolischen Phantasie die menschliche Seite in ihrer freien schönen Wirklichkeit noch zurückgedrängt bleibt, und die individuelle Thätigkeit des Menschen Theils als Inkarnation der Götter erscheint, Theils überhaupt als das Nebensächlichere verschwindet, oder als ascetische Erhebung in den Zustand und die Macht der Götter geschildert ist. — Umgekehrt wieder haben im Christenthume die besondern personificirten Mächte, Leidenschaften, Ge-

nien der Menschen, Engel u. s. f. größtentheils zu wenig individuelle Selbstständigkeit, und werden dadurch leicht zu etwas Kaltem und Abstraktem. Das Aehnliche ist auch im Muhamedanismus der Fall. Bei der Entgötterung der Natur und Menschenwelt, und dem Bewußtseyn von der prosaischen Ordnung der Dinge läßt sich innerhalb dieser Weltanschauung, besonders wenn sie zum Mährchenhaften übergeht, schwerer die Gefahr vermeiden, daß dem an und für sich Zufälligen und Gleichgültigen in den äußerlichen Umständen, die nur als Gelegenheit für das menschliche Handeln und die Bewährung und Entwickelung des individuellen Charakters da sind, ohne inneren Halt und Grund eine wunderbare Deutung gegeben wird. Hiermit ist zwar der ins Unendliche fortlaufende Zusammenhang von Wirkung und Ursach abgebrochen, und die vielen Glieder in dieser prosaischen Kette von Umständen, die nicht alle deutlich gemacht werden können, sind auf einmal in Eins zusammengefaßt; geschieht dieß aber ohne Noth und innere Vernünftigkeit, so stellt sich solche Erklärungsweise, wie z. B. häufig in den Erzählungen in „Tausend und eine Nacht", als ein bloßes Spiel der Phantasie heraus, welche das sonst Unglaubliche durch dergleichen Erdichtungen als möglich und wirklich geschehen motivirt.

Die schönste Mitte hingegen vermag die griechische Poesie auch in dieser Rücksicht zu halten, da sie sowohl ihren Göttern als auch ihren Helden und Menschen, der ganzen Grundanschauung nach, eine wechselseitig ungestörte Kraft und Freiheit selbstständiger Individualität geben kann.

γγ. Doch kommt in Betreff auf die gesammte Götterwelt besonders im Epos eine Seite zum Vorschein, die ich schon oben in anderer Beziehung angedeutet habe; der Gegensatz nämlich ursprünglicher Epopöen und in späterer Zeit künstlich gemachter. Am schlagendsten zeigt dieser Unterschied sich bei Homer und Virgil. Die Stufe der Bildung, aus welcher die homerischen Gedichte hervorgegangen sind, bleibt mit dem Stoffe

selbst noch in schöner Harmonie; bei Virgil dagegen erinnert uns jeder Hexameter daran, daß die Anschauungsweise des Dichters durchaus von der Welt verschieden ist, die er uns darstellen will, und die Götter vornehmlich haben nicht die Frische eigener Lebendigkeit. Statt selber zu leben und den Glauben an ihr Daseyn zu erzeugen, erweisen sie sich als bloße Erdichtungen und äußerliche Mittel, mit denen es weder dem Dichter noch dem Zuhörer Ernst seyn kann, obschon der Schein hineingelegt ist, als sey es wirklich mit ihnen großer Ernst. In dem ganzen virgilischen Epos überhaupt scheint der gewöhnliche Tag, und die alte Ueberlieferung, die Sage, das Feenhafte der Poesie tritt mit prosaischer Klarheit in den Rahmen des bestimmten Verstandes herein; es geht in der Aeneide wie in der römischen Geschichte des Livius her, wo die alten Könige und Konsulen Reden halten, wie zu Livius Zeiten ein Orator auf dem Markte Rom's oder in der Schule der Rhetoren; wogegen denn, was sich traditionell erhalten hat, wie die Fabel des Menenius Agrippa vom Magen (Liv. II. c. 32.), als Redekunst der alten Zeit, gewaltig absticht. Bei Homer aber schweben die Götter in einem magischen Lichte zwischen Dichtung und Wirklichkeit; sie sind der Vorstellung nicht so weit nahe gebracht, daß uns ihre Erscheinung in alltäglicher Vollständigkeit entgegentreten könnte, und doch wieder ebensowenig so unbestimmt gelassen, daß sie keine lebendige Realität für unsere Anschauung haben sollten. Was sie thun, ließe sich gleich gut aus dem Innern der handelnden Menschen erklären, und weshalb sie uns einen Glauben an sie aufdringen, das ist das Substantielle, der Gehalt, der ihnen zu Grunde liegt. Nach dieser Seite ist es auch dem Dichter Ernst mit ihnen, ihre Gestalt aber und äußere Wirklichkeit behandelt er selber ironisch. So glaubten, wie es scheint, auch die Alten an diese Außenform der Erscheinung nur wie an Werke der Kunst, welche durch den Dichter ihre Bewährung und ihren Sinn erhalten. Diese heitere menschliche Frische der Veranschaulichung,

durch welche selbst die Götter menschlich und natürlich erscheinen, ist ein Hauptverdienst der homerischen Gedichte, während die Gottheiten des Virgil als kalt erdichtete Wunder und künstliche Maschinerie innerhalb des wirklichen Laufes der Dinge auf und nieder steigen. Virgil ist trotz seiner Ernsthaftigkeit, ja gerade um dieser ernsthaften Miene willen der Travestie nicht entgangen, und Blumauer's Merkur als Kourier in Stiefeln mit Sporen und Peitsche hat sein gutes Recht. Die homerischen Götter braucht kein Anderer ins Lächerliche zu ziehn; Homer's eigene Darstellung macht sie genugsam lächerlich; denn müssen doch bei ihm selbst die Götter über den hinkenden Hephästos lachen, und über das kunstreiche Netz, in welchem Mars mit Venus liegt; außerdem erhält Venus Backenstreiche und Mars schreit und fällt um. Durch diese naturfrohe Heiterkeit befreit uns der Dichter ebensosehr von der äußeren Gestalt, die er aufstellt, und hebt doch wiederum nur dieses menschliche Daseyn auf, das er preisgiebt, die durch sich selbst nothwendige substantielle Macht dagegen und den Glauben an sie bestehen läßt. Um ein Paar nähere Beispiele anzuführen, so ist die tragische Episode der Dido von so moderner Färbung, daß sie den Tasso zur Nachbildung, ja zum Theil zur wörtlichen Uebersetzung anfeuern konnte, und noch jetzt fast das Entzücken der Franzosen ausmacht. Und doch wie ganz anders menschlich naiv, ungemacht und wahr ist das Alles in der Geschichte der Kirke und Kalypso. Von ähnlicher Art ist bei Homer das Hinabsteigen des Odysseus in den Hades. Dieser dunkle abendliche Aufenthalt der Schatten erscheint in einem trüben Nebel, in einer Mischung von Phantasie und Wirklichkeit, die uns mit wunderbarem Zauber ergreift. Homer läßt seinen Helden nicht in eine fertige Unterwelt niedersteigen, sondern Odysseus selbst gräbt sich eine Grube, und dahinein gießt er das Blut des Bockes, den er geschlachtet hat, dann citirt er die Schatten, die sich zu ihm heran bemühen müssen, und heißt die Einen das belebende Blut trinken, damit sie zu ihm reden, und ihm Bericht

geben können, und verjagt die Anderen, die sich um ihn im Durste nach Leben drängen, mit dem Schwert. Alles geschieht hier lebendig durch den Helden selbst, der sich nicht demüthig wie Aeneas und Dante benimmt. Bei Virgil dagegen steigt Aeneas ordentlich herab, und die Treppe, der Cerberus, Tantalus und das Uebrige auch gewinnt die Gestalt einer bestimmt eingerichteten Haushaltung, wie in einem steifen Kompendium der Mythologie.

Noch mehr steht uns dieß Gemachte des Dichters als ein nicht aus der Sache selbst geschöpftes, sondern künstlich erarbeitetes Machwerk vor Augen, wenn die Geschichte, welche erzählt wird, uns sonst schon in ihrer eigentlich frischen Form oder historischen Wirklichkeit bekannt und geläufig ist. Von dieser Art z. B. sind Milton's verlorenes Paradies, die Noachide Bodmer's, Klopstock's Messias, Voltaire's Henriade und andere mehr. In allen diesen Gedichten ist der Zwiespalt des Inhalts und der Reflexion des Dichters, aus welcher er die Begebenheiten, Personen und Zustände beschreibt, nicht zu verkennen. Bei Milton z. B. finden wir ganz die Gefühle, Betrachtungen einer modernen Phantasie und der moralischen Vorstellungen seiner Zeit. Ebenso haben wir bei Klopstock einerseits Gott Vater, die Geschichte Christi, Erzväter, Engel u. s. f., auf der anderen Seite die deutsche Bildung des achtzehnten Jahrhunderts und die Begriffe der wolfischen Metaphysik. Und dieß Gedoppelte erkennt sich in jeder Zeile. Allerdings legt hier der Inhalt selbst manche Schwierigkeit in den Weg. Denn Gott Vater, der Himmel, die himmlischen Heerschaaren sind nicht so für die Individualisirung der freien Phantasie geeignet als die homerischen Götter, welche gleich den zum Theil phantastischen Erdichtungen im Ariost, in ihrem äußeren Erscheinen, wenn sie nicht als Momente menschlicher Handlungen, sondern für sich als Individuen gegeneinander auftreten, zugleich den Spaß über dieß Erscheinen enthalten. Klopstock geräth nun in Rücksicht auf religiöse Anschauung in eine bodenlose Welt hinein, die er mit dem Glanze

einer weitschweifigen Phantasie ausstattet, und dabei von uns verlangt, daß wir alles, was er ernsthaft meint, nun auch ernsthaft aufnehmen sollen. Dieß ist besonders bei seinen Engeln und Teufeln schlimm. Etwas Gehaltvolles und individuell Einheimisches haben dergleichen Fiktionen noch, wenn, wie bei den homerischen Göttern, der Stoff ihrer Handlungen im menschlichen Gemüthe oder in einer sonstigen Realität gegründet ist, wenn sie z. B. als die eigenen Genien und Schutzengel bestimmter Menschen, als Patrone einer Stadt u. s. f. Werth erhalten, außerhalb solcher konkreten Bedeutung aber geben sie sich um so mehr als eine bloße Leerheit der Einbildung, jemehr ihnen eine ernsthafte Existenz zugeschrieben wird. Abbadona z. B. der reuige Teufel (Messias Gesang II. V. 627—850) hat weder irgend einen rechten allegorischen Sinn; — denn in dieser fixirten Abstraktion, dem Teufel, ist eben keine solche Inkonsequenz des Lasters, das sich zur Tugend umkehrt, — noch ist solche Gestalt etwas in sich wirklich Konkretes. Wäre Abbadona ein Mensch, so würde die Hinwendung zu Gott gerechtfertigt erscheinen, bei dem Bösen für sich aber, das nicht ein einzelnes menschliches Böses ist, bleibt sie eine nur gefühlvolle moralische Trivialität. In solchen unrealen Erdichtungen von Personen, Zuständen und Begebenheiten, die nichts aus der daseyenden Welt und deren poetischem Gehalte Herausgegriffenes sind, gefällt sich Klopstock vor allem. Denn auch mit seiner moralischen Weltrichterschaft der Schwelgerei der Höfe u. s. f. steht es nicht besser, besonders dem Dante gegenüber, der die bekannten Individuen seiner Zeit mit einer ganz anderen Wirklichkeit in die Hölle verdammt. Von derselben poetischen Realitätslosigkeit dagegen ist bei Klopstock auch die Auferstehungsfreude der schon zu Gott versammelten Seelen Adam's, Noah's, Sem's und Japhet's u. s. w., die im 11ten Gesange der Messiade auf Gabriel's Gebot ihre Gräber wieder besuchen. Das ist nichts Vernünftiges und in sich selbst Haltbares. Die Seelen haben im Anschauen Gottes gelebt, sehen nun die Erde, aber

gelangen zu keinem neuen Verhältniß; daß sie dem Menschen erschienen, wäre noch das Beste, zu dem es kommen könnte, aber auch das geschieht nicht einmal. Es fehlt hier zwar nicht an schönen Empfindungen, lieblichen Situationen, und besonders ist der Moment, in welchem die Seele sich wieder verleiblicht, von anziehender Schilderung, aber der Inhalt bleibt für uns eine Erdichtung, an die wir nicht glauben. Solchen abstrakten Vorstellungen gegenüber hat das Bluttrinken der Schemen bei Homer, ihre Wiederbelebung zum Erinnern und Sprechen unendlich mehr innere poetische Wahrheit und Realität. — Von Seiten der Phantasie sind diese Gemälde bei Klopstock wohl reich geschmückt, das Wesentlichste jedoch bleibt immer die lyrische Rhetorik der Engel, welche nur als bloße Mittel und Diener erscheinen, oder auch der Erzväter und sonstiger biblischer Figuren, deren Reden und Expektorationen dann schlecht genug mit der historischen Gestalt zusammenstimmen, in welcher wir sie sonst bereits kennen. Mars, Apollo, Krieg, Wissen u. s. f., diese Mächte sind weder ihrem Gehalt nach etwas bloß Erdichtetes, wie die Engel, noch bloß historische Personen von historischem Fond, wie die Erzväter, sondern es sind bleibende Gewalten, deren Form und Erscheinung nur poetisch gemacht ist. In der Messiade aber, so viel Vortreffliches sie auch enthält, — ein reines Gemüth, und glänzende Einbildungskraft, — kommt doch gerade durch die Art der Phantasie unendlich viel Hohles, abstrakt Verständiges und zu einem beabsichtigten Gebrauche Herbeigeholtes herein, das bei der Gebrochenheit des Inhalts und der Vorstellungsweise desselben das ganze Gedicht nur zu bald zu etwas Vergangenem gemacht hat. Denn es lebt und erhält sich nur, was ungebrochen in sich auf ursprüngliche Weise ursprüngliches Leben und Wirken darstellt. An die ursprünglichen Epopöen muß man sich deshalb halten, und sich ebenso von den entgegenstrebenden Gesichtspunkten seiner wirklichen geltenden Gegenwart, als auch vor allem von den falschen ästhetischen Theorieen und Ansprü-

chen entbinden, wenn man die ursprüngliche Weltanschauung der Völker, diese große geistige Naturgeschichte, genießen und studiren will. Wir können unserer neuesten Zeit und unserer deutschen Nation Glück wünschen, daß sie zur Erreichung dieses Zwecks die alte Vornirtheit des Verstandes durchbrochen, und den Geist durch die Befreiung von beschränkten Ansichten empfänglich für solche Anschauungen gemacht hat, die man als Individuen nehmen muß, welche befugt sind, so zu seyn, wie sie waren, als die berechtigten Völkergeister, deren Sinn und That in ihren Epopöen aufgeschlagen vor uns liegt.

c. Das Epos als einheitsvolle Totalität.

Wir haben bisher in Betreff auf die besonderen Anforderungen an das eigentliche Epos auf der einen Seite von dem allgemeinen Welthintergrunde gesprochen, auf der anderen Seite von der individuellen Begebenheit, die auf diesem Boden vor sich geht, sowie von den unter Leitung der Götter und des Schicksals handelnden Individuen. Diese beiden Hauptmomente nun müssen sich drittens zu ein und demselben epischen Ganzen zusammenschließen, rücksichtlich dessen ich nur folgende Punkte näher berühren will.

Erstens nämlich die Totalität der Objekte, welche um des Zusammenhanges der besonderen Handlung mit ihrem substantiellen Boden willen zur Darstellung gelangen dürfen;

zweitens den von der Lyrik und dramatischen Poesie verschiedenen Charakter der epischen Entfaltungsweise;

drittens die konkrete Einheit, zu welcher sich das epische Werk seiner breiten Auseinanderlegung ungeachtet in sich abzurunden hat.

α. Der Inhalt des Epos ist, wie wir sahn, das Ganze einer Welt, in der eine individuelle Handlung geschieht. Hier treten deshalb die mannigfaltigsten Gegenstände ein, die zu den Anschauungen, Thaten und Zuständen einer Welt gehören.

αα. Die lyrische Dichtkunst geht zwar zu bestimmten Situationen fort, innerhalb welcher dem lyrischen Subjekte eine große Mannigfaltigkeit des Inhalts in seine Empfindung und Reflexion hineinzuziehen vergönnt bleibt, doch ist es in dieser Gattung immer die Form des Innern, die den Grundtypus abgiebt, und schon dadurch die breite Veranschaulichung der äußeren Realität von sich ausschließt. Umgekehrt führt uns das dramatische Kunstwerk die Charaktere und das Geschehen der Handlung selbst in wirklicher Lebendigkeit vor, so daß hier die Schilderung des Lokals, der Außengestalt der handelnden Personen und des Begebens als solchen von Hause aus fortfällt, und überhaupt mehr die inneren Motive und Zwecke als der breite Weltzusammenhang und die reale Zuständlichkeit der Individuen zur Sprache kommen muß. Im Epos aber gewinnt außer der umfassenden Nationalwirklichkeit, auf welcher die Handlung basirt ist, ebensowohl das Innere als das Aeußere Platz, und so legt sich hier die ganze Totalität dessen auseinander, was zur Poesie des menschlichen Daseyns zu rechnen ist. Hieher können wir auf der einen Seite die Naturumgebung zählen, und zwar nicht nur etwa als die jedesmalige bestimmte Oertlichkeit, in welcher die Handlung vor sich geht, sondern auch als die Anschauung von dem Ganzen der Natur; wie ich z. B. bereits anführte, daß wir aus der Odyssee kennen lernen, in welcher Weise sich die Griechen zur Zeit des Homer die Form der Erde, des umherfließenden Meers u. s. f. zur Vorstellung brachten. Aber diese Naturmomente sind nicht der Hauptgegenstand, sondern die bloße Grundlage, denn auf der anderen Seite entfaltet sich als das Wesentlichere die Vorstellung von der gesammten Götterwelt in ihrem Daseyn, Wirken, Handeln, und dazwischen drittens tritt das Menschliche als solches in seiner Totalität häuslicher und öffentlicher, friedlicher und kriegerischer Situationen, Sitten, Gebräuche, Charaktere und Begebnisse. Und zwar immer nach zwei Richtungen hin, sowohl nach der

des individuellen Begebnisses, als auch nach der eines allgemeinen Zustandes innerhalb nationeller und sonstiger Wirklichkeit. In Bezug auf diesen geistigen Inhalt endlich stellt sich nicht etwa nur das äußere Geschehen dar, sondern gleichmäßig sollen uns auch die inneren Empfindungen, die Zwecke und Absichten, die Darlegung des berechtigten oder unberechtigten individuellen Handelns zum Bewußtseyn kommen. Der eigentliche Stoff des Lyrischen und Dramatischen also bleibt gleichfalls nicht aus, obschon im Epischen sich diese Seiten, statt die Grundform für die ganze Darstellung herzugeben, nur als Momente geltend machen, und dem Epos seinen eigenthümlichen Charakter nicht abstreifen dürfen. Es ist daher nicht als wahrhaft episch anzusehn, wenn die lyrischen Aeußerungen, wie dieß z. B. bei Ossian der Fall ist, den Ton und die Färbung bestimmen, oder wenn sie, wie zum Theil bei Tasso schon und dann vornehmlich bei Milton und Klopstock sich als diejenige Parthie herausheben, in welcher der Dichter das Beste leistete, was er zu liefern vermag; sondern die Empfindungen und Reflexionen müssen wie das Aeußere, gleichfalls als etwas Geschehenes, Gesagtes, Gedachtes berichtet werden, und den ruhig fortschreitenden epischen Ton nicht unterbrechen. Der abgerissene Schrei der Empfindung, überhaupt das sich Aussingen der inneren Seele, die nur um sich darstellig zu machen, zum Ergusse kommt, hat daher im Epos keinen Spielraum. Nicht minder lehnt die epische Poesie auch die Lebendigkeit des dramatischen Dialogs von sich ab, in welchem die Individuen ihrer unmittelbaren Gegenwart nach ein Gespräch führen, und die Hauptrücksicht immer das charakteristische Entgegenreden der Personen bleibt, die einander überzeugen, gebieten, imponiren oder mit der Leidenschaft ihrer Gründe gleichsam umrennen wollen.

$\beta\beta$. Den eben angeführten vielseitigen Inhalt nun aber zweitens hat uns das Epos nicht in seiner nur für sich selbst daseyenden Objektivität vor Augen zu stellen, sondern die Form,

durch welche es zum eigentlichen Epos wird, ist, wie ich schon mehrfach sagte, ein individuelles Begebniß. Soll diese in sich begränzte Handlung mit dem sonst noch hinzutretenden Stoffe in Verbindung bleiben, so muß dieser weitere Kreis in steten Bezug auf das Geschehen der individuellen Begebenheit gebracht seyn, und darf nicht selbstständig aus derselben herausfallen. Für solch ein Ineinanderflechten giebt die Odyssee das schönste Vorbild. Die häuslichen; Friedenszustände der Griechen z. B., so wie die Vorstellungen von fremden barbarischen Völkern und Ländern, von dem Reiche der Schatten u. s. f. sind so eng mit der individuellen Irrfahrt des heimkehrenden Odysseus und des nach dem Vater ausreisenden Telemachos verwebt, daß sich keine dieser Seiten abstrakt von dem eigentlichen Begebniß ablöst und sich für sich verselbstständigt, oder, wie der Chor in der Tragödie, der nicht handelt und nur das Allgemeine vor sich hat, träge sich in sich zurückziehen kann, sondern mit in das Fortrücken der Begebenheiten einwirkt. In der ähnlichen Weise erhält auch die Natur und Götterwelt nicht ihrer selbst wegen, sondern in Verhältniß zu der besondern Handlung, welche zu leiten die Obliegenheit der Götter ist, eine dadurch erst individuelle und lebensreiche Darstellung. In diesem Falle allein kann das Erzählen nirgend als eine bloße Schilderung unabhängiger Gegenstände erscheinen, da es überall das fortlaufende Geschehen der Begebenheit berichtet, welche sich der Dichter zum einigenden Stoffe des Ganzen auserwählt hat. Umgekehrt aber darf das besondere Begebniß seinerseits die substantielle Nationalgrundlage und Totalität, auf der es sich hinbewegt, nicht so sehr in sich hineinnehmen und aufzehren wollen, daß dieselbe sich aller selbstständigen Existenz entschlagen, und sich als nur dienstbar erweisen müßte. In dieser Hinsicht wäre z. B. der Zug des Alexander gegen den Orient kein guter Stoff für eine echte Epopöe. Denn diese Heldenthat beruht ihrem Entschluß, wie ihrer Ausführung nach so sehr nur auf ihm, als diesem einen Individuum, sein individueller Geist

und Charakter ist so sehr ihr alleiniger Träger, daß der nationalen Basis, dem Heer und den Führern desselben, ganz die unabhängige Existenz und Stellung fehlt, die wir oben als nothwendig bezeichnet haben. Alexander's Heer ist sein Volk, schlechthin an ihn und seinen Befehl gebunden, ihm **nur** untergeben, nicht freiwillig gefolgt; die eigentlich epische Lebendigkeit aber liegt darin, daß beide Hauptseiten, die besondere Handlung mit ihren Individuen und der allgemeine Weltzustand, zwar in steter Vermittelung bleiben, doch in diesem wechselseitigen Verhältniß zugleich die nöthige Selbstständigkeit bewahren, um sich als eine Existenz geltend zu machen, die auch für sich selber Daseyn gewinnt und hat.

$\gamma\gamma$. Wenn wir nun schon an den epischen substantiellen Boden überhaupt die Forderung stellten, daß er, um aus sich eine individuelle Handlung entstehn zu lassen, kollisionsvoll seyn müsse, und zweitens sahen, daß diese allgemeine Grundlage nicht für sich, sondern nur in Form einer bestimmten Begebenheit und in Bezug auf sie zum Vorschein kommen dürfe, so wird in diesem individuellen Begebnisse auch der **Ausgangspunkt** für das ganze epische Gedicht zu suchen seyn. Dieß ist besonders für die Anfangssituationen von Wichtigkeit. Auch hierin können wir die Iliade und Odyssee als Muster bezeichnen. In ersterer ist der trojanische Krieg der allgemeine lebendig mit eintretende Hintergrund, der uns aber nur innerhalb der bestimmten Begebenheit, welche sich an den Zorn des Achilles knüpft, vor Augen kommt, und so beginnt das Gedicht in schönster Klarheit mit den Situationen, welche den Haupthelden zur Leidenschaft gegen Agamemnon aufreizen. In der Odyssee sind es zwei verschiedene Zustände, die den Stoff für den Anfang liefern können: die Irrfahrt des Odysseus, und die häuslichen Vorfälle auf Ithaka. Homer rückt sie beide nahe aneinander, indem er zuerst von dem heimkehrenden Helden nur kurz berichtet, daß Kalypso ihn zurückgehalten, und dann sogleich zu Penelope's Leiden und der Fahrt des

Telemachus überschreitet. Was die gehinderte Rückkehr möglich, und was sie von Seiten der daheim Zurückgebliebenen nothwendig macht, beides überschaun wir mit einem Blicke.

β. Von solch einem Anfange aus hat nun **zweitens** das epische Werk in einer von dem lyrischen und dramatischen Gedicht ganz verschiedenen Weise fortzuschreiten.

αα. Das Nächste, was in Ansehung hierauf zu berücksichtigen ist, betrifft die **Breite**, zu welcher das Epos auseinander geht. Sie findet ihren Grund sowohl im Inhalte desselben als auch in der Form. Die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, welche zu einer nach ihren innern Kräften, Trieben und Verlangen des Geistes, wie nach ihrer äußerlichen Situation und Umgebung vollständig entwickelten epischen Welt gehören, haben wir so eben gesehn. Indem nun alle diese Seiten die Form der Objektivität und realen Erscheinung annehmen, bildet sich jede derselben zu einer in sich selbstständigen innern und äußeren Gestalt aus, bei welcher der epische Dichter beschreibend oder darstellend verweilen und ihr erlauben darf, sich in ihrer Aeußerlichkeit zu entfalten, während die Lyrik alles, was sie auffaßt, zur Innigkeit der Empfindung koncentrirt, oder zur zusammenfassenden Allgemeinheit der Reflexion verflüchtigt. Mit der Objektivität ist unmittelbar das Außereinander, und die bunte Fülle mannigfaltiger Züge gegeben. Schon in dieser Rücksicht hat in keiner anderen Gattung das Episodische so sehr ein Recht, sich fast bis zum Scheine ungefesselter Selbstständigkeit zu emancipiren, als im Epos. Die Lust an dem, was da ist, und an der Form der wirklichen Realität darf jedoch, wie ich schon sagte, nicht soweit gehn, auch Zustände und Erscheinungen mit in das Gedicht aufzunehmen, welche in gar keinem Zusammenhange mit der besonderen Handlung oder deren Grundlage stehn, sondern selbst die Episoden müssen sich in Betreff auf den Fortgang der Begebenheit, sey es auch als Hemmniß und aufhaltendes Zwischenereigniß, wirksam erweisen. Dessenohngeachtet kann, um

der Form der Objektivität willen, im Epos die Verbindung der einzelnen Theile nur lockerer Art seyn. Denn im Objektiven bleibt die Vermittelung das innere Ansich, was sich dagegen nach Außen kehrt, ist die unabhängige Existenz der besonderen Seiten. Dieser Mangel an strenger Einigung und herausgehobener Beziehung der einzelnen Glieder des epischen Gedichtes, das seiner ursprünglichen Gestalt nach außerdem eine frühe Epoche des Entstehens hat, wird dann der Grund, daß es sich einerseits leichter als lyrische und dramatische Werke zu spätern Anfügungen oder Fortlassungen hergiebt, während es andererseits selber einzelne schon vorher bis zu einer gewissen Kunsthöhe ausgestaltete Sagen als besondere Seiten in das neue zusammenfassende Ganze einreiht.

ββ. Wenden wir uns nun zweitens auf die Art und Weise hin, in welcher die epische Poesie den Fortgang und Verlauf der Ereignisse zu motiviren befugt seyn kann, so darf sie den Grund dessen, was geschieht, weder nur aus der subjektiven Stimmung noch aus der bloßen Individualität des Charakters entnehmen, und dadurch das eigentliche Gebiet des Lyrischen und Dramatischen betreten, sondern muß sich auch in dieser Rücksicht an die Form der Objektivität halten, welche den epischen Grundtypus ausmacht. Auf der einen Seite nämlich sahen wir bereits mehrfach, daß die äußeren Umstände für die erzählende Darstellung von nicht minderer Gewichtigkeit wären als die Bestimmungen vom Innern des Charakters aus. Denn im Epos stehen Charakter und Nothwendigkeit des Aeußerlichen als gleich stark nebeneinander, und das epische Individuum kann deshalb den äußeren Umständen, ohne Schaden für seine poetische Individualität, nachzugeben scheinen, und in seinem Handeln das Resultat der Verhältnisse seyn, so daß diese dadurch als das Mächtige an die Stelle des im Drama ausschließlich wirkenden Charakters treten. In der Odyssee vornehmlich ist der Fortgang der Ereignisse fast durchweg in dieser

Weise motivirt. Ebenso in den Abentheuern des Ariost und sonstigen Epopöen, welche einen mittelaltrigen Stoff besingen. Auch der Götterbefehl, welcher den Aeneas zum Gründer Rom's bestimmt, so wie die mannigfaltigen Vorfälle, welche die Ausführung in's Weite hinausschieben, würden eine schlechthin undramatische Motivirungsart seyn. Der ähnliche Fall tritt in Tasso's befreitem Jerusalem ein, wo sich außer der tapferen Gegenwehr der Sarazenen noch vielfache Naturereignisse dem Zwecke des christlichen Heeres entgegenstellen. Und solcher Beispiele ließen sich viele fast aus allen berühmten Epopöen anführen. Denn solche Stoffe gerade, in welchen diese Darstellungsweise möglich und nothwendig wird, hat der epische Dichter auszuwählen.

Dasselbige findet da statt, wo sich das Resultat aus dem wirklichen Entschluß der Individuen ergeben soll. Auch hier nämlich muß nicht dasjenige herausgenommen und ausgesprochen werden, was der Charakter im dramatischen Sinne des Worts, seinem Zwecke und der individuellen Leidenschaft nach, die ihn einseitig beseelt, aus den Umständen und Verhältnissen macht, um seinen Charakter sowohl gegen dieß Aeußere als auch gegen andere Individuen zu behaupten, sondern das epische Individuum schließt dieß reine Handeln nach seinem subjektiven Charakter, sowie den Erguß bloß subjektiver Stimmungen und zufälliger Gefühle aus, und hält sich umgekehrt einerseits an die Umstände und deren Realität, sowie andererseits das, wodurch es bewegt wird, das An und für sich Gültige, Allgemeine, Sittliche u. s. w. seyn muß. Homer besonders giebt hierüber zu unerschöpflichen Betrachtungen Anlaß. Die Klagen z. B. der Hekuba über Hektor's, des Achilles über Patroklus, Tod, welche dem Inhalte nach ganz lyrisch behandelt seyn könnten, gehn dennoch nicht aus dem epischen Tone heraus, und ebensowenig fällt Homer in Situationen, die sich für dramatische Darstellung eignen würden, wie z. B. der Streit des Aga-

memnon und Achill im Rathe der Fürsten, oder der Abschied Hektor's und Andromache's, irgend in den dramatischen Styl. Nehmen wir z. B. die letztere Scene, so gehört sie zum Schönsten, was die epische Poesie irgend zu geben im Stande ist. Selbst in Schiller's Wechselgesang der Amalie und des Karl in den Räubern, wo derselbe Gegenstand ganz lyrisch behandelt seyn soll, klingt noch ein epischer Ton aus der Iliade nach. Zu welch epischer Wirkung aber beschreibt Homer im sechsten Buch der Iliade, wie Hektor Andromache im Hause vergeblich aufsucht, und sie dann erst auf dem Wege am skäischen Thore findet, wie sie ihm entgegeneilt, neben ihn tritt, und zu ihm, der mit stillem Lächeln sein Knäblein auf dem Arme der Wärterinn anblickt, sagt: „Wunderbarer, verderben wird dich dein Muth, und du erbarmst dich weder des unmündigen Knaben, noch meiner, der Unglücklichen, die bald Wittwe seyn wird von dir; denn bald tödten werden dich die Achäer, zusammt einstürmend: mir aber wäre es besser, habe ich dich verloren, unter die Erde zu gehn. Nicht bleibt mir ein anderer Trost, wenn auch du dem Schicksal erlegen, als Leiden! Weder den Vater habe ich mehr noch die hohe Mutter." Und nun erzählt sie weitläufig den Hergang von ihres Vaters und der sieben Brüder Tode, die ihr alle Achilles erschlug; von der Mutter Gefangenschaft, Auslösung und Ende. Dann erst wendet sie sich wieder mit eindringlicher Bitte zu Hektor, der ihr nun Vater und Mutter ist, Bruder und blühender Gatte, und fleht ihn an, auf dem Thurme zu bleiben, und nicht den Knaben zur Waise, und sie, die Gattinn, zur Wittwe zu machen. Ganz in der ähnlichen Art antwortet ihr Hektor: „Auch ich um dieß alles bin ich besorgt, o Weib, aber zu sehr scheue ich die Troer, wenn ich hier, als ein Feiger, die Schlacht vermiede; auch nicht die Wallung des Augenblicks treibt mich, da ich gewohnt bin, immer tapfer zu seyn, und unter den vordersten Troern zu kämpfen, schirmend zugleich den hohen Ruhm des Vaters und den meinen. Wohl zwar weiß ich es

in Sinn und Gemüth, kommen werde der Tag, an welchem das heilige Ilium fällt, und Priamus und das Volk des lanzenkundigen Königs. Aber nicht um der Troer Leid sorg' ich soviel, noch um Hekuba's selber und des Priamus, noch der leiblichen Brüder, die in den Staub fallen werden unter den Feinden, als um dich, wenn dich Weinende ein erzumschienter Achaeer wegführt, den Tag dir der Freiheit raubend, und du in Argos an dem Rocken einer anderen spinnst, oder mühsam Wasser trägst, widerwillig, aber die mächtige Nothwendigkeit über dir liegt, und dann wohl einer sagt, dich sehend, die Weinende: dieß ist Hektor's Weib, des tapfersten Kämpfers unter den Troern, als um Ilium gestritten ward. So spricht vielleicht irgend wer, und dich wird dann das Weh befallen, daß du solch eines Mannes entbehrst, der von dir die Knechtschaft abwehrte. Mich aber möge die Erde verbergen, ehe ich von deinem Geschrei und deinem Wegführen höre." Was Hektor hier sagt, ist empfindungsreich, rührend, doch nicht in lyrischer Weise nur oder in dramatischer, sondern episch, weil das Bild der Leiden, welches er entwirft, und das ihm selber wehe thut, einerseits die Umstände, das rein Objektive darstellt, während andererseits das, was ihn treibt und bewegt, nicht als persönliches Wollen, als subjektiver Entschluß erscheint, sondern als eine Nothwendigkeit, die gleichsam nicht sein eigener Zweck und Wille ist. Von ähnlich epischer Rührung sind auch die Bitten, mit welchen Besiegte in umständlichen Angaben und mit Gründen die siegenden Helden um ihr Leben anflehen; denn eine Bewegung des Gemüths, die nur aus den Umständen herfließt, und nur durch Motive der objektiven Verhältnisse und Situationen zu rühren unternimmt, ist nicht dramatisch, obschon neuere Tragiker sich hin und wieder auch dieser Wirkungsart bedient haben. Die Scene auf dem Schlachtfelde z. B. in Schiller's Jungfrau von Orleans zwischen dem englischen Ritter Montgomery und Johanne (Akt II. Sc. 6.) ist, wie schon Andere richtig bemerkt ha-

ben, mehr episch als dramatisch. Den Ritter verläßt in der Stunde der Gefahr sein ganzer Muth, und dennoch vermag er, gedrängt von dem ergrimmten Talbot, der die Feigheit mit dem Tode straft, und der Jungfrau, welche auch die Tapfersten besiegt, nicht die Flucht zu ergreifen.

> O, (ruft er aus) wär' ich nimmer über Meer hieher geschifft,
> Ich Unglücksel'ger! Eitler Wahn bethörte mich,
> Wohlfeilen Ruhm zu suchen in dem Frankenkrieg,
> Und jetzo führt mich das verderbliche Geschick
> In diese blut'ge Mordschlacht. — Wär' ich weit von hier
> Daheim noch an der Savern' blühendem Gestad'
> Im sichern Vaterhause, wo die Mutter mir
> In Gram zurückblieb und die zarte süße Braut.

Dieß sind unmännliche Aeußerungen, welche die ganze Figur des Ritters weder für das eigentliche Epos noch für die Tragödie passend machen, sondern sie mehr in die Komödie verweisen. Als nun Johanna mit dem Ausruf:

> Du bist des Todes! Eine britt'sche Mutter zeugte dich!

auf ihn zuschreitet, wirft er Schwert und Schild fort, und fleht zu ihren Füßen um sein Leben. Die Gründe sodann, welche er, um sie zu bewegen, weitläufig ausführt: seine Wehrlosigkeit; der Reichthum des Vaters, der ihn mit Golde auslösen werde; die Milde des Geschlechts, zu welchem Johanna als Jungfrau gehöre; die Liebe der süßen Braut, die weinend daheim der Wiederkehr des Geliebten harre; die jammervollen Aeltern, die er zu Haus verlassen; das schwere Schicksal, in der Fremde unbeweint zu sterben, — alle diese Motive betreffen einerseits an sich selber schon objektive Verhältnisse, die Werth und Gültigkeit haben, andererseits ist die ruhige Exposition derselben epischer Art. In der gleichen Weise motivirt der Dichter den Umstand, daß Johanua ihn anhören muß, äußerlich durch die Wehrlosigkeit des Bittenden, während sie ihn doch dramatisch genommen

gleich beim ersten Anblick ohne Zögern tödten müßte, da sie als unrührbare Feindinn aller Engländer auftritt, und diesen verderbenbringenden Haß mit großer Rhetorik ausspricht und dadurch rechtfertigt, daß sie dem Geisterreiche durch den furchtbar bindenden Vertrag verpflichtet sey,

> Mit dem Schwert zu tödten alles Lebende, das ihr
> Der Schlachten Gott verhängnißvoll entgegenschickt.

Käme es ihr nur darauf an, daß Montgomery nicht unbewaffnet sterben solle, so hätte er, da sie ihn so lange schon angehört hat, das beste Mittel am Leben zu bleiben in seinen Händen: er brauchte nur nicht wieder zu den Waffen zu greifen. Doch auf ihre Aufforderung, mit ihr, der selber Sterblichen, um des Lebens süße Beute zu kämpfen, faßt er das Schwerdt wieder und fällt von ihrem Arm. Dieser Fortgang der Scene, ohne die breiten epischen Explikationen würde sich besser schon für das Drama eignen.

γγ. Im Allgemeinen nun drittens können wir die Art des poetischen Verlaufs epischer Begebnisse, sowohl in Bezug auf die äußere Breite, zu welcher die nähere Veranschaulichung nöthigt, als auch in Rücksicht auf das Vorschreiten zu dem Endresultat der Handlung, besonders der dramatischen Poesie gegenüber, so charakterisiren, daß die epische Darstellung nicht nur überhaupt beim Ausmalen der objektiven Realität und inneren Zustände verweilt, sondern außerdem der endlichen Auflösung Hemmungen entgegenstellt. Hiedurch vornehmlich leitet sie von der Durchführung des Hauptzweckes, dessen konsequent sich fortentwickelnden Kampf der dramatische Dichter nie darf aus den Augen verlieren, nach vielen Seiten hin ab, und erhält damit eben die Gelegenheit, uns die Totalität einer Welt von Zuständen vor Augen zu bringen, welche sonst nicht zur Sprache kommen könnte. Mit solch einem Hemmniß überhaupt z. B. beginnt die Iliade, in sofern Homer gleich von der tödtlichen Krankheit erzählt, welche Apollo

im Lager der Griechen hat ausbrechen lassen, und daran nun den Streit des Achill und Agamemnon knüpft. Dieser Zorn ist das zweite Hemmniß. Mehr noch ist in der Odyssee jedes Abentheuer, das Ulysses bestehn muß, eine Verzögerung der Heimkehr. Besonders aber dienen die Episoden zur Unterbrechung des unmittelbaren Fortgangs, und sind größtentheils hemmender Art. So z. B. der Schiffbruch des Aeneas, die Liebe zur Dido, das Auftreten der Armide, bei Virgil und Tasso, so wie in dem romantischen Epos überhaupt die vielen selbstständigen Liebesabentheuer der einzelnen Helden, welche bei Ariosto sogar zu einer so bunten Mannigfaltigkeit sich anhäufen und durcheinander schlingen, daß dadurch der Kampf der Christen und Sarazenen ganz verdeckt wird. In Dante's göttlicher Komödie treten zwar keine ausdrücklichen Hindernisse für den Fortgang ein, aber hier liegt das episch langsame Vorschreiten Theils überhaupt in der überall sich aufhaltenden Schilderung, Theils in den vielen kleinen episodischen Geschichten und Besprechungen mit einzelnen Verdammten u. s. f., von denen der Dichter einen genaueren Bericht erstattet.

In dieser Rücksicht ist es nun aber vor Allem nothwendig, daß dergleichen Hindernisse, welche sich dem zum Ziele voreilenden Gange in den Weg legen, sich nicht als bloße zu äußeren Zwecken angewendete Mittel zu erkennen geben. Denn wie schon der allgemeine Zustand, auf dessen Boden die epische Welt sich bewegt, nur dann wahrhaft poetisch ist, wenn er sich von selber gemacht zu haben scheint, so muß auch der ganze Verlauf durch die Umstände und das ursprüngliche Schicksal um so mehr wie von selber entstehen, ohne daß man dabei die subjektiven Absichten des Dichters herausmerkt, jemehr gerade die Form der Objektivität, sowohl nach Seiten der realen Erscheinung als auch in Betreff auf das Substantielle des Gehalts, dem Ganzen wie den einzelnen Theilen den Anspruch zutheilt, durch sich und für sich selber da zu seyn. Steht aber eine leitende Götterwelt an der

Spitze, deren Hand die Begebnisse lenkt, so ist besonders in diesem Falle wieder für den Dichter selbst noch ein frischer lebendiger Götterglaube nöthig, da es meistens die Götter sind, durch welche dergleichen Hindernisse hervorgerufen werden, so daß nun also, wo diese Mächte nur als leblose Maschinerie gehandhabt sind, auch das, was von ihnen ausgeht, zu einem absichtlichen bloßen Machwerk des Dichters herabsinken muß.

γ. Nachdem wir nun die Totalität der Gegenstände kurz berührt haben, welche das Epos durch Verwebung einer besonderen Begebenheit mit einem allgemeinen nationalen Weltzustande entfalten kann, und sodann zur Entwickelungsweise im Verlauf der Ereignisse fortgegangen sind, fragt es sich drittens nur noch nach der Einheit und Abrundung des epischen Werks.

$\alpha\alpha$. Dieß ist ein Punkt, der, wie ich früher bereits andeutete, jetzt um so wichtiger ist, als man neuerdings der Vorstellung hat Raum geben wollen, man könne ein Epos sich beliebig enden lassen, oder es fortsingen wie man wolle. Obschon diese Ansicht von geistvollen und gelehrten Männern, wie z. B. von F. A. Wolf verfochten worden ist, so bleibt sie dennoch nicht weniger roh und barbarisch, da sie in der That nichts Anderes als den schönsten epischen Gedichten den eigentlichen Charakter von Kunstwerken absprechen heißt. Denn nur dadurch, daß ein Epos eine total in sich beschlossene und hiermit erst selbstständige Welt schildert, ist es überhaupt ein Werk der freien Kunst, im Unterschiede der Theils zerstreuten, Theils in einem endlosen Verlaufe von Unabhängigkeiten, Ursachen, Wirkungen und Folgen sich fortziehenden Wirklichkeit. Freilich kann man soviel zugeben, daß für das eigentliche, ursprüngliche Epos die rein ästhetische Beurtheilung des Planes und der Organisation der Theile, der Stellung und Fülle der Episoden, der Art der Gleichnisse u. s. f. nicht die Hauptsache sey, indem hier mehr als in der späteren Lyrik und kunstreichen dramatischen Ausbildung die Weltanschauung, der Götterglaube, überhaupt das Gehaltvolle solcher

Volksbibeln als die überwiegende Seite muß angesprochen werden. Dessenungeachtet aber dürfen auch die nationalen Grundbücher, wie der Ramajana, die Iliade und Odyssee und selbst das Lied von den Nibelungen, darüber nicht dasjenige verlieren sollen, was allein in Rücksicht auf Schönheit und Kunst ihnen die Würde und Freiheit von Kunstwerken geben kann, daß sie uns nämlich ein abgerundetes Ganze von Handlung vor die Anschauung bringen. Es ist daher wesentlich nur darum zu thun, die begriffsmäßige Art dieser Abgeschlossenheit aufzufinden.

ββ. „Einheit" so ganz im Allgemeinen genommen ist auch für die Tragödie ein trivial gewordenes Wort, das zu vielen Mißbräuchen verleiten kann. Denn jede Begebenheit geht in ihren Veranlassungen und Folgen in's Unendliche fort, und leitet sich nach Seiten der Vergangenheit wie der Zukunft ganz ebenso unberechenbar an einer Kette von besonderen Umständen und Thaten weiter, als es sich nicht bestimmen läßt, was alles von Zuständen und sonstigen Einzelheiten darein eintreten und als damit zusammenhängend angesehen werden soll. Nimmt man nur auf diese Reihenfolge Rücksicht, dann freilich läßt sich ein Epos nach rückwärts und vorwärts immer fortsingen, und giebt außerdem zu Einschiebseln die stets offenstehende Gelegenheit. Solche Reihenfolge aber macht gerade das Prosaische aus. Um ein Beispiel anzuführen, so haben die cyklischen Dichter bei den Griechen den ganzen Umkreis des trojanischen Krieges besungen, und deshalb da fortgefahren, wo Homer aufhört, und vom Ei der Leda wieder angefangen, doch eben um deswegen schon sind sie, den homerischen Gedichten gegenüber, prosaischer geworden. Ebensowenig, wie ich bereits oben sagte, kann ein Individuum als solches den alleinigen Mittelpunkt abgeben, weil von diesem die mannigfaltigsten Ereignisse ausgehn, und demselben begegnen können, ohne untereinander irgend als Begebenheiten in Zusammenhang zu stehn. Wir haben uns daher nach einer anderen Art der Einheit umzublicken. In dieser Hin-

sicht müssen wir kurz den Unterschied zwischen einem bloßen Geschehen und zwischen einer bestimmten Handlung, welche episch erzählt die Form der Begebenheit annimmt, feststellen. Ein bloßes Geschehen ist schon die Außenseite und Realität jedes menschlichen Thuns zu nennen, ohne daß darin die Ausführung eines besonderen Zweckes zu liegen braucht, überhaupt jede äußere Veränderung in der Gestalt und Erscheinung dessen, was da ist. Wenn der Blitz einen Menschen erschlägt, so ist dieß ein bloßes Geschehen, ein äußerer Vorfall; in der Eroberung einer feindlichen Stadt aber liegt mehr, die Erfüllung nämlich eines beabsichtigten Zweckes. Solch ein in sich selbst bestimmter Zweck nun, wie die Befreiung des heiligen Landes von dem Joche der Sarazenen und Heiden, oder besser noch die Befriedigung eines besonderen Triebes, wie z. B. der Zorn des Achilles, muß in Gestalt epischer Begebenheit die zusammenhaltende Einheit der Epopöe bilden, in sofern nur das vom Dichter erzählt wird, was von diesem selbstbewußten Zwecke oder dem bestimmten Triebe die eigene Wirkung ist, und sich deshalb mit ihm zu einer in sich geschlossenen Einheit abrundet. Handeln und sich durchsetzen aber kann nur der Mensch, so daß von dieser Seite her das mit dem Zweck und Trieb verwachsene Individuum an der Spitze steht. Tritt nun ferner die Handlung und Befriedigung des ganzen Heldencharakters, aus welchem Zweck und Trieb herfließen, nur unter ganz bestimmten Situationen und Veranlassungen heraus, welche zu einem weiten Zusammenhange rückwärts auseinandergehn, und hat die Ausführung des Zweckes wiederum nach vorwärts mancherlei Folgen, so ergeben sich hieraus allerdings für die bestimmte Handlung einerseits mannigfaltige Voraussetzungen, und andererseits vielfache Nachwirkungen, welche aber mit der Bestimmtheit gerade dieses dargestellten Zweckes in keinem näheren poetischen Zusammenhange stehn. In diesem Sinne hat z. B. der Zorn des Achilles auf den Raub der Helena oder das Urtheil des Paris, obschon das Eine

dem Anderen als Voraussetzung vorangegangen war, ebensowenig Bezug, als auf die wirkliche Eroberung Troja's. Wenn daher behauptet wird, die Iliade habe weder einen nothwendigen Anfang noch den gehörigen Schluß, so liegt hierin nur der Mangel an der bestimmten Einsicht, daß es der Zorn des Achilles sey, der in der Iliade besungen werden, und deshalb den Einheitspunkt liefern solle. Faßt man dagegen die Gestalt des Achilles fest in's Auge, und stellt sie in ihrem durch Agamemnon aufgeregten Zorne als den Zusammenhalt des Ganzen auf, so ist Anfang und Ende nicht schöner zu erfinden. Denn die unmittelbare Veranlassung dieses Zorns macht, wie ich schon sagte, den Beginn, während die Folgen desselben in dem weiteren Verlauf enthalten sind. Hiegegen hat sich zwar die Meinung geltend zu machen versucht, daß dann die letzten Gesänge unnütz seyen, und ebensogut hätten fortbleiben mögen. Diese Ansicht aber erweist sich dem Gedichte gegenüber als durchaus unhaltbar, denn wie das Verweilen bei den Schiffen und Abstehen vom Kampf bei Achilles selbst nur eine Folge ist seines unwilligen Zornes, und sich an diese Thatlosigkeit der bald errungene Vortheil der Troer über das Heer der Griechen, sowie der Kampf und Tod des Patroklus knüpft, so ist auch mit diesem Fall seines tapferen Freundes die Klage und Rache des edlen Achilles und sein Sieg über Hektor eng verbunden. Glaubt man aber, mit dem Tode schon sey alles aus, und jetzt könne man weglaufen, so bezeugt dieß nichts, als eine Rohheit der Vorstellung. Mit dem Tode ist nur die Natur fertig, nicht der Mensch, nicht die Sitte und Sittlichkeit, welche für die gefallenen Helden die Ehre der Bestattung fordert. So fügen sich allem Bisherigen die Spiele an Patroklus Grabe, die erschütternden Bitten des Priamus, die Versöhnung des Achilles, der dem Vater den Leichnam des Sohns zurückgiebt, damit auch diesem die Ehre der Todten nicht fehle, zum schönsten Abschlusse befriedigend an.

$\gamma\gamma$. Indem wir nun aber eine bestimmte aus bewußten Zwecken oder Heldentrieben hervorgegangene individuelle Handlung in der angeführten Weise zu dem machen wollen, worin das epische Ganze die Haltpunkte für seinen Zusammenhang und seine Abrundung finden soll, so kann es scheinen, daß wir dadurch die epische Einheit allzunahe gegen die dramatische hinrücken. Denn auch im Drama macht eine aus selbstbewußtem Zweck und Charakter entsprungene besondere Handlung und deren Konflikt den Mittelpunkt aus. Um deshalb nicht beide Dichtarten, die epische und dramatische, wenn auch nur scheinbar zu verwechseln, will ich ausdrücklich noch einmal auf das wieder zurückweisen, was ich früher schon über den Unterschied von Handlung und Begebenheit gesagt habe. Außerdem beschränkt sich das epische Interesse nicht nur auf diejenigen Charaktere, Zwecke und Situationen, welche in der besonderen Handlung als solcher, deren Verlauf das Epos erzählt, begründet sind, sondern diese Handlung findet den weiteren Anlaß zu ihrer Kollision und Lösung, sowie ihren ganzen Vorgang nur innerhalb einer nationalen Gesammtheit und deren substantiellen Totalität, welche nun auch ihrerseits das volle Recht hat, eine Mannigfaltigkeit von Charakteren, Zuständen und Ereignissen mit in die Darstellung hineintreten zu lassen. In dieser Rücksicht liegt die Abrundung und Ausgestaltung des Epos nicht nur in dem besonderen Inhalt der bestimmten Handlung, sondern ebensosehr in der Totalität der Weltanschauung, deren objektive Wirklichkeit sie zu schildern unternimmt, und die epische Einheit ist in der That erst dann vollendet, wenn die besondere Handlung einerseits für sich beschlossen, andererseits aber in ihrem Verlaufe auch die in sich totale Welt, in deren Gesammtkreis sie sich bewegt, in voller Totalität zur Anschauung gebracht ist, und beide Hauptsphären dennoch in lebendiger Vermittelung und ungestörter Einheit bleiben.

Dieß sind die wesentlichsten Bestimmungen, welche sich in der Kürze in Betreff auf das eigentliche Epos hinstellen lassen.

Dieselbe Form der Objektivität nun aber ist auf andere Gegenstände angewendet worden, deren Gehalt nicht die wahre Bedeutung echter Objektivität in sich trägt. Mit dergleichen Nebenarten kann man den Theoretiker in Verlegenheit setzen, wenn von ihm verlangt wird, er solle Eintheilungen machen, worein alle Gedichte, — und Gedicht sey auch alles das, was diesen Halbarten zuzurechnen ist — ohne Unterschied paßten. In einer wahrhaften Eintheilung jedoch kann nur das Platz gewinnen, was einer Begriffsbestimmung gemäß ist; was sich dagegen unvollkommen an Inhalt oder an Form oder an Beiden zugleich erweist, läßt sich, weil es eben nicht ist, wie es seyn soll, nur schlecht unter den Begriff, d. h. unter die Bestimmung bringen, wie die Sache seyn soll, und der Wahrheit nach wirklich ist. Von dergleichen untergeordneten Nebenzweigen des eigentlich Epischen will ich deshalb zum Schlusse nur noch Anhangsweise Einiges beifügen.

Vor allem gehört hieher die Idylle in dem modernen Sinne des Worts, in welchem sie von allen tieferen allgemeinen Interessen des geistigen und sittlichen Lebens absieht, und den Menschen in seiner Unschuld darstellt. Unschuldig leben heißt hier aber nur: von Nichts wissen, als von Essen und Trinken, und zwar von sehr einfachen Speisen und Getränken, zum Exempel von Ziegenmilch, Schafmilch und zur Noth höchstens von Kuhmilch, von Kräutern, Wurzeln, Eicheln, Obst, Käse aus Milch, — Brodt, glaube ich, ist schon nicht mehr recht idyllisch, — doch muß Fleisch schon eher erlaubt seyn, denn ganz werden die idyllischen Schäfer und Schäferinnen ihr Vieh doch nicht den Göttern haben opfern wollen. Ihre Beschäftigung nun besteht darin, diesem lieben Vieh mit dem treuen Hunde den ganzen lieben Tag lang aufzupassen, für Speise und Trank zu sorgen, und nebenher mit so vieler Sentimentalität als möglich solche Empfindungen zu hegen und zu pflegen, welche diesen Zustand der Ruhe und Zufriedenheit nicht stören, d. h. in ihrer Art fromm

und zahm zu seyn, auf der Schalmey, der Rohrpfeife u. s. f. zu blasen, oder sich etwas vorzusingen und vornehmlich einander in größter Zartheit und Unschuld lieb zu haben. — Die Griechen dagegen hatten in ihren plastischen Darstellungen eine lustigere Welt, das Gefolge des Bacchus, Satyrn, Faunen, welche, harmlos um einen Gott bemüht, die thierische Natur in einer ganz anderen Lebendigkeit und Wahrheit zu menschlichem Frohsinn steigern, als jene prätentiöse Unschuld, Frömmigkeit und Leerheit. Derselbe Kern lebendiger Anschauung bei frischen Vorbildern nationaler Zustände läßt sich auch noch in den griechischen Bukolikern, in Theokrit z. B. erkennen, sey es nun, daß er sich bei wirklichen Situationen des Fischer- und Hirtenlebens verweilt, oder die Ausdrucksweise dieser oder ähnlicher Kreise auch auf weitere Gegenstände überträgt, und dergleichen Lebensbilder nun entweder episch schildert, oder in lyrischer und äußerlich dramatischer Form behandelt. Kahler schon ist Virgil in seinen Eclogen, am langweiligsten aber Geßner, so daß ihn wohl niemand heutigen Tags mehr liest, und es nur zu verwundern ist, daß die Franzosen jemals soviel Geschmack an ihm gefunden haben, daß sie ihn für den höchsten deutschen Dichter halten konnten. Doch mag wohl einerseits ihre Empfindsamkeit, welche das Gewühl und die Verwickelungen des Lebens floh, und dennoch irgend eine Bewegung verlangte, andererseits die vollkommene Ausleerung von allen wahren Interessen, so daß die sonstigen störenden Verhältnisse unserer Bildung nicht eintraten, das Ihrige zu dieser Vorliebe beigetragen haben.

Nach einer anderen Seite lassen sich zu diesen Zwitterarten die halb beschreibenden, halb lyrischen Gedichte zählen, wie sie bei den Engländern beliebt waren, und hauptsächlich die Natur, die Jahreszeiten u. s. f. zum Gegenstand nehmen. Auch die mannigfaltigen Lehrgedichte, Kompendien der Physik, Astronomie, Medicin, des Schachspiels, der Fischerei, Jagd, Kunst zu lieben mit prosaischem Inhalt in dichterisch verzierender Einfassung, wie

sie schon in der späteren griechischen Poesie und dann bei den Römern, und neuerdings vornehmlich bei den Franzosen sehr kunstreich sind ausgearbeitet worden, gehören in dieses Bereich. Sie können gleichfalls, des epischen allgemeinen Tones ungeachtet, leicht in die lyrische Behandlung herübergezogen werden.

Poetischer freilich, doch ohne festen Gattungsunterschied, sind die Romanzen und Balladen, Produkte des Mittelalters und der modernen Zeit, dem Inhalte nach zum Theil episch, der Behandlung nach dagegen meist lyrisch, so daß man sie bald der einen bald der anderen Gattung zurechnen möchte.

Ganz anders verhält es sich dagegen mit dem Roman, der modernen bürgerlichen Epopöe. Hier tritt einerseits der Reichthum und die Vielseitigkeit der Interessen, Zustände, Charaktere, Lebensverhältnisse, der breite Hintergrund einer totalen Welt, sowie die epische Darstellung von Begebenheiten vollständig wieder ein. Was jedoch fehlt, ist der ursprünglich poetische Weltzustand, aus welchem das eigentliche Epos hervorgeht. Der Roman im modernen Sinne setzt eine bereits zur Prosa geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er sodann in seinem Kreise, sowohl in Rücksicht auf die Lebendigkeit der Begebnisse, als auch in Betreff der Individuen und ihres Schicksals, der Poesie, soweit es bei dieser Voraussetzung möglich ist, ihr verlorenes Recht wieder erringt. Eine der gewöhnlichsten und für den Roman passendsten Kollisionen ist deshalb der Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse, so wie dem Zufalle äußerer Umstände; ein Zwiespalt, der sich entweder tragisch und komisch löst, oder seine Erledigung darin findet, daß einerseits die der gewöhnlichen Weltordnung zunächst widerstrebenden Charaktere das Echte und Substantielle in ihr anerkennen lernen, mit ihren Verhältnissen sich aussöhnen, und wirksam in dieselben eintreten, andererseits aber von dem, was sie wirken und vollbringen, die prosaische Gestalt abstreifen, und dadurch eine der Schönheit und Kunst

verwandte und befreundete Wirklichkeit an die Stelle der vorgefundenen Prosa setzen. — Was die Darstellung angeht, so fordert auch der eigentliche Roman wie das Epos die Totalität einer Welt- und Lebensanschauung, deren vielseitiger Stoff und Gehalt innerhalb der individuellen Begebenheit zum Vorschein kommt, welche den Mittelpunkt für das Ganze abgiebt. In Bezug auf das Nähere jedoch der Auffassung und Ausführung muß dem Dichter hier um so mehr ein großer Spielraum gestattet seyn, je weniger er es zu vermeiden vermag, auch die Prosa des wirklichen Lebens mit in seine Schilderungen hineinzuziehn, ohne dadurch selber im Prosaischen und Alltäglichen stehn zu bleiben.

3. Die Entwickelungsgeschichte der epischen Poesie.

Blicken wir auf die Art und Weise zurück, in welcher wir die übrigen Künste betrachtet haben, so faßten wir die verschiedenen Stufen des bauenden Kunstgeistes von Hause aus in ihrer historischen Entwickelung der symbolischen, klassischen und romantischen Architektur auf. Für die Skulptur dagegen stellten wir die mit dem Begriff dieser klassischen Kunst schlechthin zusammenfallende griechische Skulptur als den eigentlichen Mittelpunkt hin, aus welchem wir die besonderen Bestimmungen entwickelten, so daß wir der specielleren historischen Betrachtung nur eine geringe Ausdehnung zu geben nöthig hatten. Der ähnliche Fall trat in Ansehung ihres romantischen Kunstcharakters für die Malerei ein, welche sich jedoch dem Begriffe ihres Inhaltes und dessen Darstellungsform nach zu einer gleichmäßig wichtigen Entwickelung unterschiedener Völker und Schulen auseinanderbreitet, so daß hier reichhaltigere historische Bemerkungen nothwendig wurden. Dieselbe Forderung hätte sich dann auch bei der Musik geltend machen lassen; da mir jedoch für die Geschichte dieser Kunst ebensosehr brauchbare fremde Vorarbeiten als eine genauere eigene Bekanntschaft abgingen, so blieb mir nichts übrig, als einzelne historische Andeutungen gelegentlich einzuschalten.

Was nun unseren jetzigen Gegenstand, die epische Poesie, betrifft, so geht es damit ohngefähr wie mit der Skulptur. Die Darstellungsweise dieser Kunst verzweigt sich zwar zu allerlei Arten und Nebenarten und dehnt sich über viele Zeiten und Völker aus, in ihrer vollständigen Gestalt jedoch haben wir sie als das eigentliche Epos kennen lernen, und die kunstgemäßeste Wirklichkeit dieser Gattung bei den Griechen gefunden. Denn das Epos hat überhaupt mit der Plastik der Skulptur und deren Objektivität, im Sinne sowohl des substantiellen Gehalts als auch der Darstellung in Form realer Erscheinung, die meiste innere Verwandtschaft, so daß wir es nicht als zufällig ansehn dürfen, daß auch die epische Poesie wie die Skulptur bei den Griechen gerade in dieser ursprünglichen, nicht übertroffenen Vollendung hervorgetreten ist. Diesseits und jenseits nun aber dieses Kulminationspunktes liegen noch Entwickelungsstufen, welche nicht etwa untergeordneter und geringer Art, sondern für das Epos nothwendig sind, da der Kreis der Poesie alle Nationen in sich einschließt, und das Epos gerade den substantiellen Kern des Volksgehaltes zur Anschauung bringt, so daß hier die weltgeschichtliche Entwickelung von größerer Wichtigkeit wird als in der Skulptur.

Wir können deshalb für die Gesammtheit der epischen Dichtkunst und näher der Epopöe wesentlich die drei Hauptstufen unterscheiden, welche überhaupt den Entwickelungsgang der Kunst ausmachen:

erstens nämlich das orientalische Epos, das den symbolischen Typus zu seinem Mittelpunkte hat;

zweitens das klassische Epos der Griechen und dessen Nachbildung bei den Römern;

drittens endlich die reichhaltige und vielseitige Entfaltung der episch-romantischen Poesie innerhalb der christlichen Völker, welche zunächst jedoch in ihrem germanischen Heidenthum auftreten, während von der anderen Seite her, außerhalb der ei-

gentlich mittelaltrigen Rittergedichte, das Alterthum wieder in einem anderen Kreise Theils als allgemeines Bildungsmittel zur Reinigung des Geschmacks und der Darstellung, Theils direkter als Vorbild benutzt wird, bis sich zuletzt der Roman an die Stelle des eigentlichen Epos setzt.

Gehen wir nun zur Erwähnung der einzelnen epischen Kunstwerke über, so kann ich jedoch hier nur das Wichtigste herausheben, und überhaupt dieser ganzen Betrachtung nur den Raum und den Werth eines flüchtig skizzirenden Ueberblicks geben wollen.

a) Bei den Morgenländern ist, wie wir schon sahen, einerseits die Dichtkunst überhaupt ursprünglicher, weil sie der substantiellen Weise der Anschauung und dem Aufgehen des einzelnen Bewußtseyns in das eine Ganze noch näher bleibt, so daß sich andrerseits, in Rücksicht auf die besonderen Gattungen der Poesie, das Subjekt nicht zu der Selbstständigkeit des individuellen Charakters, der Zwecke und Kollisionen herausarbeiten kann, welche für die echte Ausbildung der dramatischen Poesie schlechthin erforderlich ist. Das Wesentlichste, was wir deshalb hier antreffen, beschränkt sich außer einer lieblichen, duftreichen und zierlichen oder zu dem einen unaussprechbaren Gott sich erhebenden Lyrik, auf Gedichte, welche zur epischen Gattung gerechnet werden müssen. Dessenungeachtet begegnen wir eigentlichen Epopöen nur bei den Indern und Persern, doch bei diesen nun auch in kolossalem Maaßstabe.

α. Die Chinesen dagegen besitzen kein nationales Epos. Denn der prosaische Grundzug ihrer Anschauung, welche selbst den frühesten Anfängen der Geschichte die nüchterne Form einer prosaisch geregelten historischen Wirklichkeit giebt, sowie die für eigentliche Kunstgestaltung unzugänglichen religiösen Vorstellungen setzen sich dieser höchsten epischen Gattung von Hause aus als unübersteigbares Hinderniß in den Weg. Was wir aber als Ersatz reichlich ausgebildet finden, sind spätere kleine Erzählungen und weitausgesponnene Romane, welche uns durch die klare Anschau-

lichkeit aller Situationen, und genaue Darlegung privater und öffentlicher Verhältnisse, durch die Mannigfaltigkeit, Feinheit, ja häufig durch die reizende Zartheit besonders der weiblichen Charaktere, sowie durch die ganze Kunst dieser in sich abgerundeten Werke in Erstaunen bringen müssen.

β. Eine völlig entgegengesetzte Welt eröffnet sich uns in den indischen Epopöen. Schon die frühsten religiösen Anschauungen, nach dem Wenigen zu urtheilen, was bis jetzt aus den Veda's bekannt geworden ist, enthalten einen fruchtbaren Keim für eine episch darstellbare Mythologie, die sich denn auch, verzweigt mit menschlichen Heldenthaten, schon viele Jahrhunderte vor Christus, — denn die chronologischen Angaben sind noch sehr schwankend, — zu wirklichen Epopöen ausgebildet hat, welche jedoch bald noch auf dem rein religiösen, und bald erst auf dem Standpunkte freier Poesie und Kunst stehen. Besonders die beiden berühmtesten dieser Gedichte, der Ramajana und Maha-Bharata, legen uns die Weltanschauung der Inder in der ganzen Pracht und Herrlichkeit, Verwirrung, phantastischen Unwahrheit und Zerflossenheit, und ebenso umgekehrt in der schwelgenden Lieblichkeit und den individuellen feinen Zügen der Empfindung und des Gemüths dieser geistigen Pflanzennaturen dar. Sagenhafte menschliche Thaten erweitern sich zu Handlungen der inkarnirten Götter, deren Thun nun unbestimmt zwischen göttlicher und menschlicher Natur schwebt, und die individuelle Begränztheit der Gestalten und Thaten in's Maaßlose auseinandertreibt; die substantiellen Grundlagen des Ganzen sind von der Art, daß die abendländische Weltanschauung, wenn sie sich nicht die höheren Forderungen der Freiheit und Sittlichkeit aufzugeben entschließt, sich darin weder zurecht finden, noch damit sympathisiren kann; die Einheit der besonderen Theile ist von großer Lockerheit, und die weitschichtigsten Episoden treten mit Göttergeschichten, Erzählungen von ascetischen Bußübungen und der dadurch errungenen Macht, ausgesponnenen Explikatio-

nen über philosophische Lehren und Systeme, sowie mit sonstigem vielseitigem Inhalt so sehr aus dem Zusammenhange des Ganzen heraus, daß man sie hin und wieder als spätere Anfügung ansprechen muß; immer aber zeugt der Geist, dem diese großartigen Gedichte entsprungen sind, von einer Phantasie, welche nicht nur der prosaischen Ausbildung vorangegangen, sondern überhaupt zu dem Verstande prosaischer Besonnenheit schlechthin unfähig ist, und die Grundrichtungen des indischen Bewußtseyns als eine an sich totale Weltzusammenfassung in ursprünglicher Poesie zu gestalten vermochte. Die späteren Epen dagegen, welche im engeren Sinne des Worts Purana's, d. i. Gedichte der Vorzeit heißen, scheinen mehr in der ähnlichen Weise, die wir in den nachhomerischen kyklischen Dichtern wiederfinden, alles was zum Mythenkreise eines bestimmten Gottes gehört, prosaischer und trockner aneinanderzureihn, und von der Welt- und Götterentstehung aus in weitem Verlauf bis zu den Genealogieen menschlicher Helden und Fürsten herabzusteigen. Zuletzt dann endlich verflüchtigt sich auf der einen Seite der epische Kern der alten Mythen zu dem Duft und der künstlichen Zierlichkeit der äußeren poetischen Form und Diktion, während auf der anderen Seite die sich in Wundern träumerisch ergehende Phantasie zu einer Fabelweisheit wird, welche Moral und Lebensklugheit zu lehren zur vornehmlichsten Aufgabe erhält.

γ. In einem dritten Kreise der orientalisch-epischen Dichtkunst können wir die Hebräer, Araber und Perser nebeneinanderstellen.

αα. Die Erhabenheit der jüdischen Phantasie hat zwar in ihrer Vorstellung von der Schöpfung, in den Geschichten der Erzväter, der Wanderschaft durch die Wüste, der Eroberung Kanaan's und in dem weiteren Verlauf nationaler Begebenheiten, bei der markigen Anschaulichkeit und naturwahren Auffassung, viele Elemente ursprünglicher epischer Poesie, doch waltet hier so sehr das religiöse Interesse vor, daß es, statt zu eigent-

lichen Epopöen, Theils nur zu religiös poetischer Sagengeschichte und Historie, Theils nur zu didaktisch religiösen Erzählungen kommt.

ββ. Von Hause aus aber poetischer Natur und von früh an wirkliche Dichter sind die Araber. Schon die lyrisch erzählenden Heldenlieder, die Moallakat, welche zum Theil aus dem letzten Jahrhundert vor dem Propheten stammen, schildern bald in abgerissen springender Kühnheit und prahlendem Ungestüm, bald in besonnener Ruhe und sanfter Weichheit die ursprünglichen Zustände der noch heidnischen Araber; die Stammehre, die Gluth der Rache, die Gastfreundschaft, Liebe, Lust an Abentheuern, die Wohlthätigkeit, Trauer, Sehnsucht, in ungeschwächter Kraft und in Zügen, welche an den romantischen Charakter der spanischen Ritterlichkeit erinnern können. Dieß zuerst ist im Orient eine wirkliche Poesie, ohne Phantasterei oder Prosa, ohne Mythologie, ohne Götter, Dämonen, Genien, Feen und das sonstige orientalische Wesen, sondern mit gediegenen, selbstständigen Gestalten, und wenn auch seltsam, wunderlich und spielend in Bildern und Vergleichen, doch aber menschlich real und fest in sich beschlossen. Die Anschauung einer ähnlichen Heldenwelt geben uns auch noch die später gesammelten Gedichte der Hamasa, sowie des noch nicht edirten Divans der Hudseiliten. Nach den weithin ausgedehnten erfolgreichen Eroberungen der muhamedanischen Araber verwischt sich jedoch nach und nach dieser ursprüngliche Heldencharakter, und macht in dem Verlauf der Jahrhunderte im Gebiete der epischen Poesie Theils lehrreichen Fabeln und heitern Weisheitssprüchen, Theils jenen mährchenhaften Erzählungen Platz, wie wir sie in „Tausend und eine Nacht" finden, oder jenen Abentheuereien, von denen uns Rückert durch seine Uebersetzung der mit Wortklängen und Reimen, Sinn und Bedeutung gleich witzig und künstlich spielenden Makamen des Hariri eine höchst dankenswerthe Anschauung verschafft hat.

$\gamma\gamma$. Die Blüthe der persischen Poesie fällt umgekehrt in die Zeit ihrer schon zu einer neuen Bildung durch den Muhamedanismus umgewandelten Sprache und Nationalität. Doch begegnen wir hier gleich im Beginne dieser schönsten Blüthezeit einem epischen Gedichte, das wenigstens dem Stoffe nach in die fernste Vergangenheit der altpersischen Sagen und Mythen zurückgreift, und seine Erzählung durch das heroische Zeitalter hindurch bis zu den letzten Tagen der Sassaniden herüberführt. Dieß umfangreiche Werk ist das aus dem Bastanameh entstandene Shahnameh des Firdusi, des Gärtnerssohnes aus Tus. Eine eigentliche Epopöe jedoch dürfen wir auch dieses Gedicht nicht nennen, da es keine individuell umschlossene Handlung zum Mittelpunkte macht. Bei dem Wechsel der Jahrhunderte fehlt es an einem festen Kostüm in Rücksicht auf Zeit und Lokal, und besonders die ältesten mythischen Gestalten und trüben verworrenen Traditionen schweben in einer phantastischen Welt, bei deren unbestimmteren Darstellung wir oft nicht wissen, ob wir es mit Personen oder ganzen Stämmen zu thun haben, während dann auf der anderen Seite wieder wirkliche historische Figuren auftreten. Als Muhamedaner war der Dichter wohl freier in Handhabung seines Stoffes, doch gerade in dieser Freiheit mangelt ihm das Feste der individuellen Gebilde, das die ursprünglichen Heldenlieder der Araber auszeichnet, und bei dem weiten Abstande von der längstversunkenen Sagenwelt geht ihm zugleich jener frische Hauch unmittelbarer Lebendigkeit ab, der dem nationalen Epos schlechthin nothwendig ist. — In dem weiteren Verfolge breitet sich die epische Kunst der Perser Theils über Liebesepopöen von großer Weiche und vieler Süßigkeit aus, durch welche Nisami vornehmlich sich berühmt machte, Theils nimmt sie in ihrer reichen Lebenserfahrung eine Wendung gegen das Didaktische hin, worin der weitgereiste Saadi Meister war, und vertieft sich endlich zu jener pantheistischen Mystik, die Dschelaleddin Rumi

in Geschichten und legendenartigen Erzählungen u. s. f. lehrt und empfiehlt.

Mit diesen kurzen Andeutungen muß ich es hier genug seyn lassen.

b) Die Poesie der **Griechen** und **Römer** nun **zweitens** führt uns erst in die wahrhaft epische Kunstwelt ein.

α. Zu solchen Epopöen gehören vor Allem diejenigen, welche ich schon oben an die Spitze stellte, die **homerischen**.

αα. Jedes dieser Gedichte ist, — was man auch sagen mag, — in sich so vollendet, ein so bestimmtes, so feinsinniges Ganzes, daß gerade die Meinung, sie seyen beide nur so von einzelnen Rhapsoden fortgesungen und fortgesetzt, für mich diesen Werken nur das richtige Lob ertheilt, daß sie in ihrem ganzen Tone der Darstellung schlechthin national und sachlich, und selbst in ihren einzelnen Theilen so abgerundet seyen, daß jeder derselben für sich als ein Ganzes erscheinen könne. — Wenn im Orient das Substantielle und Allgemeine der Anschauung noch die Individualität der Charaktere und ihrer Zwecke und Begebenheiten symbolisch oder didaktisch verzehrt, und dadurch auch die Gliederung und Einheit des Ganzen unbestimmter und loser läßt, so finden wir die Welt dieser Gedichte zum erstenmale auf der schönen Schwebe zwischen den allgemeinen Lebensgrundlagen der Sittlichkeit in Familie, Staat und religiösem Glauben, und der individuellen Besonderheit des Charakters; in dem schönen Gleichgewicht zwischen Geist und Natur, zweckvoller Handlung und äußerem Geschehen, nationaler Basis der Unternehmungen, und einzelnen Absichten und Thaten, und wenn auch die individuellen Helden in ihrer freien lebendigen Bewegung vorzuherrschen scheinen, so ist diese doch wieder durch die Bestimmtheit der Zwecke und den Ernst des Schicksals so ermäßigt, daß die ganze Darstellung auch für uns noch als das Höchste gelten muß, was wir im Kreise des Epos genießen und lieben können. Denn selbst die Götter, welche diesen ursprünglich menschlichen, tapferen,

rechtlichen, edlen Helden widerstreiten oder ihnen beistehn, müssen wir ihrer Bedeutung nach anerkennen, und in der Gestalt ihres Erscheinens durch die volle Naivetät der ihre eigenen menschlichen Göttergebilde ebenso heiter wieder belächelnden Kunst befriedigt seyn.

ββ. Die nachfolgenden kyklischen Dichter jedoch treten aus dieser echt epischen Darstellung mehr und mehr hinaus, indem sie auf der einen Seite die Totalität der nationalen Weltanschauung mehr in deren besondere Sphären und Richtungen zerlegen, und auf der anderen, statt der poetischen Einheit und Abgeschlossenheit einer individuellen Handlung, mehr nur an der Vollständigkeit der Ereignisse vom Ursprung bis zum Ende der Begebenheit, oder an der Einheit der Person festhalten, und die epische Poesie in selbst schon historischer Tendenz der Geschichtsschreibung der Logographen entgegenführen.

γγ. Die spätere epische Poesie nach der Zeit Alexander's endlich wendet sich Theils dem engeren bukolischen Kreise zu, Theils bringt sie es nur zu mehr gelehrteren und künstlichen als eigentlich poetischen Epopöen, sowie zu Lehrgedichten, welche wie diese ganze Sphäre der ursprünglichen unbefangenen Frische und Beseelung in steigendem Grade entbehren.

β. Dieser Charakterzug, mit dem das griechische Epos endet, ist nun zweitens bei den Römern von Hause aus herrschend. Eine epische Bibel, wie die homerischen Gedichte, suchen wir deshalb hier vergebens, wie sehr man sich auch in neuester Zeit die älteste römische Geschichte in nationale Epopöen aufzulösen bemüht hat. Dagegen macht sich früh bereits neben dem eigentlichen Kunstepos, als dessen schönstes Produkt die Aeneide stehn bleibt, das historische Epos und das Lehrgedicht zu dem Beweise geltend, daß es den Römern hauptsächlich anstand, die halb schon prosaischen Gebiete der Poesie auszubilden, wie denn auch besonders die Satyre bei ihnen als heimische Gattung zur Vollendung kam.

c) So konnte denn ein neuer Hauch und Geist in die epische Poesie nur durch die Weltanschauung und den religiösen Glauben, die Thaten und Schicksale neuer Völkerschaften hereinkommen. Dieß ist bei den Germanen sowohl in ihrer heidnischen Ursprünglichkeit als auch nach ihrer Umwandlung durch das Christenthum, sowie bei den romanischen Nationen in um so reicherer Weise der Fall, je weiter die Verzweigung dieser Völkergruppen wird, und in je mannigfaltigeren Stufenfolgen sich das Princip der christlichen Weltanschauung und Wirklichkeit entfaltet. Doch gerade diese vielfache Ausbreitung und Verschlingung stellt einer kurzen Uebersicht große Schwierigkeiten entgegen. Ich will deshalb hier nur der Hauptrichtungen nach folgenden Haltpunkten Erwähnung thun.

α. Zu einer ersten Gruppe können wir alle die poetischen Ueberreste rechnen, welche sich noch aus den vorchristlichen Tagen der neuen Völkerschaften größtentheils durch mündliche Tradition, und deshalb nicht unversehrt, erhalten haben.

Hieher sind vornehmlich die Gedichte zu zählen, die man dem Ossian zuzutheilen pflegt. Obschon englische berühmte Kritiker, wie z. B. Johnson und Shaw, blind genug gewesen sind, sie für ein eigenes Machwerk Macpherson's auszugeben, so ist es doch ganz unmöglich, daß irgend ein heutiger Dichter dergleichen alte Volkszustände und Begebenheiten aus sich selber schöpfen könne, so daß hier nothwendig ursprüngliche Poesieen zu Grunde liegen, wenn sich auch in ihrem ganzen Tone und der Vorstellungs- und Empfindungsweise, welche sich in ihnen ausspricht, im Verlauf so vieler Jahrhunderte Manches ins Moderne hin geändert hat. Denn ihr Alter ist zwar nicht konstatirt, sie mögen aber doch wohl ein tausend oder funfzehn hundert Jahre im Munde des Volks lebendig geblieben seyn. In ihrer ganzen Haltung erscheinen sie vorherrschend lyrisch: es ist Ossian, der alte erblindete Sänger und Held, der in klagevoller Erinnerung die Tage der Herrlichkeit vor sich aufsteigen läßt; doch obgleich seine Gesänge

von der Wehmuth und Trauer ausgehen, so bleiben sie ebenso ihrem Gehalte nach wiederum episch, denn eben diese Klagen gehen um das, was gewesen ist, und schildern diese jüngst erst vergangene Welt, deren Helden, Liebesabentheuer, Thaten, Züge über Meer und Land, Liebe, Waffenglück, Schicksal und Untergang in so episch-sachlicher, wenn auch durch Lyrik unterbrochener Weise, als wenn etwa bei Homer die Helden Achill, Odysseus oder Diomed von ihren Thaten, Begebnissen und Schicksalen sprächen. Doch ist die geistige Entwickelung der Empfindung und der ganzen nationalen Wirklichkeit, obschon Herz und Gemüth eine vertieftere Rolle spielen, noch nicht so weit als bei Homer gediehn; besonders fehlt die feste Plastik der Gestalten und die taghelle Klarheit der Veranschaulichung. Denn wir sind schon dem Lokal nach in ein nordisches stürmisches Nebelland verwiesen, mit trübem Himmel und schweren Wolken, auf denen die Geister reiten oder sich auf einsamer Haide in Wolkengestalt kleiden und den Helden erscheinen. — Außerdem sind erst neuerdings noch andere altgällische Bardengesänge entdeckt worden, welche nicht nach Schottland und Irland, sondern nach Wallis in England hindeuten, wo sich der Bardengesang in ununterbrochener Folge fortsetzte, und vieles früh bereits schriftlich aufgezeichnet wurde. In diesen Gedichten ist unter Anderem von Wanderungen nach Amerika die Rede; auch Cäsar's geschieht darin Erwähnung, seinem Zuge wird aber die Liebe zu einer Königstochter, die, nachdem er sie in Gallien gesehen, nach England heimgekehrt war, als Grund untergelegt. Als merkwürdige Form will ich nur die Triaden anführen, eine eigene Konstruktion, welche immer in drei Gliedern drei ähnliche Begebenheiten, obschon aus verschiedener Zeit, zusammenstellt.

Berühmter als diese Gedichte endlich sind einestheils die Heldenlieder der älteren Edda, anderntheils die Mythen, mit welchen wir zum erstenmal in diesem Kreise neben der Erzählung menschlicher Schicksale auch mannigfache Geschichten von der Entstehung, den Thaten und dem Untergang der Götter an-

treffen. Den hohlen Aufspreizungen aber, den natursymbolischen Grundlagen, die doch wieder in partikulär menschlicher Gestalt und Physiognomie zur Darstellung kommen, dem Thor mit seinem Hammer, dem Fenriswolf, dem entsetzlichen Methsaufen, überhaupt der Wildheit und trüben Verworrenheit dieser Mythologie habe ich keinen Geschmack abgewinnen können. Zwar steht uns dieß ganze nordische Wesen der Nationalität nach näher, als z. B. die Poesie der Perser und des Muhamedanismus überhaupt, doch es unserer heutigen Bildung als etwas aufdrängen wollen, das auch jetzt noch unsere tiefere heimische Mitempfindung in Anspruch nehmen dürfe und für uns etwas Nationales seyn müsse, dieser mehrfach gewagte Versuch heißt sowohl den Werth jener zum Theil mißgestaltigen und barbarischen Vorstellungen durchaus überschätzen, als auch den Sinn und Geist unserer eigenen Gegenwart völlig verkennen.

β. Wenn wir nun zweitens auf die epische Poesie des christlichen Mittelalters einen Blick werfen, so haben wir zunächst vornehmlich diejenigen Werke zu beachten, welche ohne direkteren und durchgreifenden Einfluß der alten Literatur und Bildung aus dem frischen Geiste des Mittelalters und befestigten Katholicismus hervorgegangen sind. In dieser Rücksicht finden wir die mannigfaltigsten Elemente, welche den Inhalt und die Veranlassung zu epischen Gedichten abgeben.

αα. Das Erste, das ich kurz berühren will, sind jene dem Gehalt nach echt epischen Stoffe, die noch schlechthin nationale mittelaltrige Interessen, Thaten und Charaktere in sich fassen. Hier ist vor allem der Cid zu nennen. Was diese Blume nationalen mittelaltrigen Heldenthums den Spaniern galt, das haben sie episch in dem Poema Cid, und dann später in lieblicherer Vortrefflichkeit in einer Folge von erzählenden Romanzen gezeigt, die Herder in Deutschland bekannt gemacht hat. Es ist eine Schnur von Perlen, jedes einzelne Gemälde fest in sich gerundet, und doch alle so zu einander passend, daß sie sich zu einem

Ganzen zusammenreihn; durchaus im Sinne und Geist des Ritterthums, aber zugleich national spanisch; reich an Gehalt und voll vielseitiger Interessen in Rücksicht auf Liebe, Ehe, Familienstolz, Ehre, und Herrschaft der Könige im Kampf der Christen gegen die Mauren. Dieß alles ist so episch, so plastisch, daß nur die Sache in ihrem reinen hohen Inhalt, und doch in einem Reichthum der edelsten menschlichen Scenen in einer Entfaltung der herrlichsten Thaten, und zugleich in einem so schönen reizenden Kranze vor uns gebracht wird, daß wir Modernen ihn dem Schönsten des Alterthums an die Seite stellen dürfen.

Dieser wenn auch zersplitterten, doch aber dem Grundtypus nach epischen Romanzenwelt kann das Nibelungenlied ebensowenig als der Iliade und Odyssee an die Seite gesetzt werden. Denn obschon es diesem schätzenswerthen echt germanischen, deutschen Werk nicht an einem nationalen substantiellen Gehalt in Bezug auf Familie, Gattenliebe, Vasallenthum, Diensttreue, Heldenschaft, und an innerer Markigkeit fehlt, so ist doch die ganze Kollision, aller epischen Breite zum Trotz, eher dramatisch tragischer als vollständig epischer Art, und die Darstellung tritt einerseits ungeachtet ihrer Ausführlichkeit weder zu individuellem Reichthum noch zu wahrhaft lebendiger Anschaulichkeit heraus, andererseits verliert sie sich oft ins Harte, Wilde und Grausame, während die Charaktere, wenn sie auch derb und in ihrem Handeln prall erscheinen, doch in ihrer abstrakten Schroffheit mehr rohen Holzbildern ähnlich sehen, als sie der menschlich ausgearbeiteten, geistvollen Individualität der homerischen Helden und Frauen vergleichbar sind.

ββ. Ein zweites Hauptelement bilden die religiösen mittelaltrigen Gedichte, welche sich die Geschichte Christi, der Maria, Apostel, Heiligen und Märtyrer, das Weltgericht u. s. w. zum Inhalt nehmen. Das in sich gediegenste und reichhaltigste Werk aber, das eigentliche Kunstepos des christlichen katholischen Mittelalters, der größte Stoff und das größte Gedicht ist in die-

sem Gebiete Dante's göttliche Komödie. Zwar können wir auch dieß streng, ja systematisch fast, geregelte Gedicht nicht eine Epopöe im gewöhnlichen Sinne des Worts nennen, denn hiezu fehlt eine auf der breiten Basis des Ganzen sich fortbewegende, individuell abgeschlossene Handlung, dennoch aber geht gerade diesem Epos die festeste Gliederung und Rundung am wenigsten ab. Statt einer besonderen Begebenheit hat es das ewige Handeln, den absoluten Endzweck, die göttliche Liebe in ihrem unvergänglichen Geschehen und ihren unabänderlichen Kreisen zum Gegenstande, die Hölle, das Fegefeuer, den Himmel zu seinem Lokal, und senkt nun die lebendige Welt menschlichen Handelns und Leidens, und näher der individuellen Thaten und Schicksale in dieß wechsellose Daseyn hinein. Hier verschwindet alles Einzelne und Besondere menschlicher Interessen und Zwecke vor der absoluten Größe des Endzweckes und Ziels aller Dinge, zugleich aber steht das sonst Vergänglichste und Flüchtigste der lebendigen Welt, objektiv in seinem Innersten ergründet, in seinem Werth und Unwerth durch den höchsten Begriff, durch Gott gerichtet, vollständig episch da. Denn wie die Individuen in ihrem Treiben und Leiden, ihren Absichten und ihrem Vollbringen waren, so sind sie hier, für immer, als eherne Bilder versteinert hingestellt. In dieser Weise umfaßt das Gedicht die Totalität des objektivsten Lebens: den ewigen Zustand der Hölle, der Läuterung, des Paradieses, und auf diesen unzerstörbaren Grundlagen bewegen sich die Figuren der wirklichen Welt nach ihrem besondern Charakter, oder vielmehr, sie haben sich bewegt, und sind nun mit ihrem Handeln und Seyn in der ewigen Gerechtigkeit erstarrt und selber ewig. Wie die homerischen Helden für unsere Erinnerungen durch die Muse dauernd sind, so haben diese Charaktere ihren Zustand für sich, für ihre Individualität hervorgebracht, und sind nicht in unserer Vorstellung, sondern an sich selber ewig. Die Vereinigung durch die Mnemosyne des Dichters gilt hier objektiv als das eigene Urtheil Gottes, in des-

sen Namen der kühnste Geist seiner Zeit die ganze Gegenwart und Vergangenheit verdammt oder selig spricht. — Diesem Charakter des für sich schon fertigen Gegenstandes muß auch die Darstellung folgen. Sie kann nur eine Wanderung seyn durch die ein für allemal festen Gebiete, welche, obschon sie mit derselben Freiheit der Phantasie erfunden, ausgestattet und bevölkert sind, mit der Hesiodus und Homer ihre Götter bildeten, dennoch ein Gemälde und einen Bericht des selbst Gesehenen liefern sollen: energisch bewegt, doch plastisch in Qualen starr, schreckensreich beleuchtet, doch durch Dante's eigenes Mitleid klagevoll ermäßigt in der Hölle; milder, aber noch voll und rund herausgearbeitet im Fegefeuer; lichtklar endlich, und immer gestaltenlos gedankenewiger im Paradiese. Das Alterthum blickt zwar in diese Welt des katholischen Dichters herein, doch nur als Leitstern und Gefährte menschlicher Weisheit und Bildung, denn, wo es auf Lehre und Dogma ankommt, führt nur die Scholastik christlicher Theologie und Liebe das Wort.

γγ. Als ein drittes Hauptgebiet, in welchem sich die epische Poesie des Mittelalters bewegt, können wir das Ritterthum angeben, sowohl in seinem weltlichen romantischen Inhalt der Liebesabentheuer und Ehrenkämpfe, als auch in Verzweigung mit religiösen Zwecken als Mystik der christlichen Ritterlichkeit. Die Handlungen und Begebenheiten, welche sich hier durchführen, betreffen keine nationale Interessen, sondern es sind Thaten des Individuums, die nur das Subjekt als solches, wie ich es schon oben, bei Gelegenheit des romantischen Ritterthums geschildert habe, zum Inhalt gewinnen. Dadurch stehn die Individuen freilich in voller Selbstständigkeit auf freien Füßen da, und bilden innerhalb der zu prosaischer Ordnung noch nicht befestigten Weltumgebung ein neues Heroenthum, das jedoch bei seinen Theils religiös phantastischen, Theils nach der weltlichen Seite hin rein subjektiven und eingebildeten Interessen jener substantiellen Realität entbehrt, auf deren Boden die griechischen

Heroen vereint oder vereinzelt kämpfen, siegen oder untergehen. Zu wie mannigfach epischen Darstellungen deshalb auch dieser Inhalt Veranlassung gegeben hat, so führt doch die Abentheuerlichkeit der Situationen, Konflikte und Verwickelungen, welche aus solchem Stoffe hervorgehen können, einerseits mehr in eine romanzenartige Behandlung, so daß die vielen einzelnen Aventüren sich zu keiner strengeren Einheit zusammenflechten; andererseits zum Romanhaften, das sich jedoch hier noch nicht auf der Grundlage einer fest eingerichteten bürgerlichen Ordnung und eines prosaischen Weltlaufs hinbewegt. Dennoch aber begnügt sich die Phantasie nicht damit, ganz außerhalb der sonstigen Wirklichkeit sich ritterliche Heldenfiguren und Abentheuer zu erfinden, sondern knüpft die Thaten derselben an große sagenhafte Mittelpunkte, hervorragende historische Personen, durchgreifende Kämpfe der Zeit, und erhält hiermit im Allgemeinsten wenigstens eine Basis, wie sie für das Epos unentbehrlich ist. Auch diese Grundlagen aber werden meistentheils in's Phantastische wieder herübergezogen, und gewinnen nicht jene klar ausgeführte objektive Anschaulichkeit, durch welche das homerische Epos vor allen anderen sich auszeichnet. Außerdem fällt hier bei der Aehnlichkeit, in welcher Franzosen, Engländer, Deutsche und zum Theil auch Spanier dieselben Stoffe bearbeiten, relativ wenigstens das eigentlich Nationale fort, das bei den Indern, Persern, Griechen, Celten u. s. f. den festen epischen Kern des Inhaltes und der Darstellung ausmachte. — In Bezug auf das Nähere jedoch kann ich mich hier nicht darauf einlassen, einzelne Werke zu charakterisiren und zu beurtheilen, und will deshalb nur die größeren Kreise angeben, in welchen sich, dem Stoffe nach, die wichtigsten dieser Ritterepopöen hin und her bewegen.

Eine erste Hauptgestalt giebt Karl der Große mit seinen Pairs ab, im Kampfe gegen die Sarazenen und Heiden. In diesem fränkischen Sagenkreise bildet das feudale Ritterthum eine Hauptgrundlage, und verzweigt sich mannigfaltig zu Gedichten,

deren vornehmlichster Stoff die Thaten irgend eines der zwölf Helden ausmachen, wie z. B. Roland's oder des Doolin von Mainz und Anderer. Besonders in Frankreich während der Regierung Philipp August's wurden viele dieser Epopöen gedichtet. — Ein zweiter Kreis von Sagen findet seinen Ursprung in England, und hat die Thaten des Königs Arthur und der Tafelrunde zum Gegenstande. Sagengeschichte, englisch-normännische Ritterlichkeit, Frauendienst, Vasallentreue mischen sich hier trübe und phantastisch mit allegorischer christlicher Mystik, indem ein Hauptzweck aller Ritterthaten in der Aufsuchung des heiligen Graals besteht, eines Gefäßes mit dem heiligen Blute Christi, um welches sich die buntesten Gewebe von Abentheuern erzeugen, bis die ganze Genossenschaft zum Priester Johann nach Abyssinien flüchtet. Diese beiden Stoffe fanden ihre reichste Ausbildung besonders in Nordfrankreich, England und Deutschland. — Willkürlicher endlich, von geringerem Gehalt, und mehr in Uebertreibungen ritterlicher Heldenschaft, in Feerei und fabelhaften Vorstellungen vom Morgenlande ergeht sich ein dritter Kreis von Rittergedichten, welche nach Portugal oder Spanien ihrer ersten Entstehung nach hindeuten, und die weitläufige Familie der Amadis zu Haupthelden haben.

Prosaischer zweitens und abstrakter sind die großen allegorischen Gedichte, wie sie besonders in Nordfrankreich im 13ten Jahrhundert beliebt waren, und von denen ich als Beispiel nur den bekannten Roman de la Rose anführen will. Ihnen können wir als Gegensatz die vielfachen Anekdoten und größeren Erzählungen, die sogenannten fabliaux und contes, zur Seite stellen, welche ihren Stoff mehr aus der Wirklichkeit des Tages hernahmen, und von Rittern, Geistlichen, Bürgern der Städte, vor allem Liebes- und Ehebruchsgeschichten Theils im komischen, Theils in tragischem Tone, bald in Prosa, bald in Versen vortrugen; eine Gattung, welche in reinster Weise mit gebildeterem Geist Boccaccio zur Vollendung brachte.

Ein letzter Kreis endlich wendet sich mit einer ohngefähren Kenntniß des homerischen und virgilischen Epos und der antiken Sage und Geschichte den Alten zu, und besingt in der unveränderten Weise der Ritter-Epopöe nun auch die Thaten der trojanischen Helden, die Gründung Rom's durch Aeneas, die Abentheuer Alexander's und dergleichen mehr.

Dieß mag in Betreff auf die epische Poesie des Mittelalters genug seyn.

γ. In einer dritten Hauptgruppe nun, von der ich noch reden will, eröffnet das reichhaltige und nachwirkende Studium der alten Litteratur den Ausgangspunkt für den reineren Kunstgeschmack einer neuen Bildung, in deren Lernen, Aneignen und Verschmelzen sich jedoch häufig jenes ursprüngliche Schaffen vermissen läßt, das wir bei den Indern, Arabern, so wie bei Homer und im Mittelalter bewundern dürfen. Bei der vielseitigen Entwickelung, in welcher von dieser Zeit der wiederauflebenden Wissenschaften und ihres Einflusses auf die Nationallitteraturen ab, die Wirklichkeit sich in Religion, Staatszuständen, Sitten, socialen Verhältnissen u. s. w. fortbildet, ergreift nun auch die epische Poesie sowohl den verschiedenartigsten Inhalt als auch die mannigfaltigsten Formen, deren geschichtlichen Verlauf ich nur kurz auf die wesentlichsten Charakterzüge zurückführen kann. Es lassen sich in dieser Rücksicht folgende Hauptunterschiede herausheben.

αα. Erstens ist es noch das Mittelalter, welches wie bisher die Stoffe für das Epos liefert, obschon dieselben in einem neuen, von der Bildung nach den Alten durchdrungenen Geiste aufgefaßt und dargestellt werden. Hier sind es vornehmlich zwei Richtungen, in welchen die epische Dichtkunst sich thätig erweist.

Auf der einen Seite nämlich führt das vorschreitende Bewußtseyn der Zeit nothwendig dahin, das Willkürliche in den mittelaltrigen Abentheuerlichkeiten, das Phantastische und Ueber-

triebene des Ritterthums, das Formelle in der Selbstständigkeit und subjektiven Vereinzelung der Helden innerhalb einer sich schon zu größerem Reichthum nationaler Zustände und Interessen aufschließenden Wirklichkeit ins Lächerliche zu ziehn, und somit diese ganze Welt, wie sehr das Echte in ihr auch mit Ernst und Vorliebe hervorgehoben bleibt, vom Standpunkte der **Komik** aus zur Anschauung zu bringen. Als die Gipfelpunkte dieser geistreichen Auffassung des ganzen Ritterwesens habe ich früher bereits (Aesth. Abth. II. p. 213—15.) **Ariost** und **Cervantes** hingestellt. Ich will deshalb jetzt nur auf die glänzende Gewandtheit, den Reiz und Witz, die Lieblichkeit und fernige Naivetät aufmerksam machen, mit welcher Ariosto, dessen Gedicht sich noch mitten in den poetischen Zwecken des Mittelalters bewegt, nur versteckter das Phantastische sich durch närrische Unglaublichkeiten scherzhaft in sich selber auflösen läßt, während der tiefere Roman des Cervantes das Ritterthum schon als eine Vergangenheit hinter sich hat, die daher nur als isolirte Einbildung und phantastische Verrücktheit in die reale Prosa und Gegenwart des Lebens hereintreten kann, doch ihren großen und edlen Seiten nach nun auch ebenso sehr wieder über das zum Theil Täppische, Alberne, zum Theil Gesinnungslose und Untergeordnete dieser prosaischen Wirklichkeit hinausragt, und die Mängel derselben lebendig vor Augen führt.

Als des gleich berühmt gewordenen Repräsentanten einer **zweiten** Richtung will ich nur **Tasso's** erwähnen. In seinem befreiten Jerusalem sehn wir im Unterschiede des Ariost den großen gemeinsamen Zweck der christlichen Ritterschaft, die Befreiung des heiligen Grabes, diese erobernde Wallfahrt der Kreuzzüge ohne alle und jede Zuthat komischer Laune zum Mittelpunkte erwählt, und nach dem Vorbilde des Homer und Virgil mit Begeisterung, Fleiß und Studium ein Kunstepos zu Stande gebracht, das sich jenen Vorbildern selber sollte an die Seite stellen dürfen. Und allerdings treffen wir hier außer einem

wirklichen, zum Theil auch nationalen heiligen Interesse eine Art der Einheit, Entfaltung und Abrundung des Ganzen an, wie wir sie oben gefordert haben; ebenso einen schmeichelnden Wohlklang der Stanzen, deren melodische Worte noch jetzt im Munde des Volkes leben, dennoch aber fehlt es gerade diesem Gedicht am meisten an der Ursprünglichkeit, welche es zum Grundbuche einer ganzen Nation machen könnte. Statt daß nämlich, wie es bei Homer der Fall ist, das Werk, als eigentliches Epos, das Wort für alles findet, was die Nation in ihren Thaten ist, und dieß Wort in unmittelbarer Einfachheit ein für allemal ausspricht, erscheint dieses Epos als ein Poem d. h. als eine poetisch gemachte Begebenheit, und vergnügt und befriedigt sich vornehmlich an der Kunstbildung der schönen, Theils lyrischen Theils episch schildernden Sprache und Form überhaupt. Wie sehr deshalb Tasso sich auch in Betreff auf die Anordnung des epischen Stoffes Homer zum Muster genommen hat, so ist es für den ganzen Geist der Konception und Darstellung doch hauptsächlich das Einwirken Virgil's, das wir nicht eben zum Vortheil des Gedichtes hauptsächlich wiedererkennen.

An die genannten großen Epopöen, welche eine klassische Bildung zu ihrer Grundlage haben, schließt sich nun drittens die Lusiade des Camoens. Mit diesem dem Stoffe nach ganz nationalen Werk sind wir, indem es die kühnen Seethaten der Portugiesen besingt, dem eigentlichen Mittelalter schon entrückt, und zu Interessen hinübergeleitet, welche eine neue Aera verkündigen. Doch auch hier macht sich, dem Feuer des Patriotismus, so wie der meist aus eigener Anschauung und Lebenserfahrung geschöpften Lebendigkeit der Schilderungen und episch abgerundeten Einheit unerachtet, der Zwiespalt des nationalen Gegenstandes und einer zum Theil den Alten zum Theil den Italienern entlehnten Kunstbildung fühlbar, welcher den Eindruck epischer Ursprünglichkeit raubt.

$\beta\beta$. Die wesentlich neuen Erscheinungen aber in dem religiösen Glauben und der Wirklichkeit des modernen Lebens finden ihren Ursprung in dem Principe der Reformation, obschon die ganze Richtung, welche aus dieser umgewandelten Lebensanschauung hervorgeht, mehr der Lyrik und dramatischen Poesie günstig ist, als dem eigentlichen Epos. Doch feiert die religiöse Kunstepopöe auch in diesem Kreise noch eine Nachblüthe hauptsächlich in Milton's verlorenem Paradiese und Klopstock's Messias. Was Milton angeht, so steht auch er in einer durch Studium der Alten erlangten Bildung und korrekten Eleganz des Ausdrucks für sein Zeitalter zwar als preiswürdiges Muster da, an Tiefe aber des Gehalts, an Energie, origineller Erfindung und Ausführung und besonders an epischer Objektivität ist er dem Dante schlechthin nachzusetzen. Denn einerseits nimmt der Konflikt und die Katastrophe des verlorenen Paradieses eine Wendung gegen den dramatischen Charakter hin, andererseits, wie ich schon oben beiläufig bemerkte, macht der lyrische Aufschwung und die moralisch didaktische Tendenz einen eigenthümlichen Grundzug aus, der von dem Gegenstande seiner ursprünglichen Gestalt nach weit genug abliegt. — Von einem ähnlichen Zwiespalte des Stoffs und der Zeitbildung, welche denselben episch wiederspiegelt, habe ich in Bezug auf Klopstock schon gesprochen, bei welchem dann außerdem noch das stete Bestreben sichtlich wird, durch eine geschraubte Rhetorik der Erhabenheit seinem Gegenstande auch für den Leser dieselbe Anerkennung der begeisternden Würde und Heiligkeit zu verschaffen, zu welcher der Dichter selbst sich heraufgehoben hatte. — Ganz nach einer anderen Seite hin geht es in gewisser Rücksicht auch in Voltaire's Henriade nicht wesentlich anders zu. Wenigstens bleibt auch hier die Poesie um so mehr etwas Gemachtes, als sich der Stoff, wie ich schon sagte, für das ursprüngliche Epos nicht geeignet zeigt.

$\gamma\gamma$. Suchen wir nun in neuester Zeit nach wahrhaft epi-

schen Darstellungen, so haben wir uns nach einem anderen Kreise als dem der eigentlichen Epopöe umzusehn. Denn der ganze heutige Weltzustand hat eine Gestalt angenommen, welche in ihrer prosaischen Ordnung sich schnurstraks den Anforderungen entgegenstellt, welche wir für das echte Epos unerläßlich fanden, während die Umwälzungen, denen die wirklichen Verhältnisse der Staaten und Völker unterworfen gewesen sind, noch zu sehr als wirkliche Erlebnisse in der Erinnerung festhaften, um schon die epische Kunstform vertragen zu können. Die epische Poesie hat sich deshalb aus den großen Volksereignissen in die Beschränktheit privater häuslicher Zustände auf dem Lande und in der kleinen Stadt geflüchtet, um hier die Stoffe aufzufinden, welche sich einer epischen Darstellung fügen könnten. Dadurch ist denn besonders bei uns Deutschen das Epos idyllisch geworden, nachdem sich die eigentliche Idylle in ihrer süßlichen Sentimentalität und Verwässerung zu Grunde gerichtet hat. Als naheliegendes Beispiel eines idyllischen Epos will ich nur an die Luise von Voß, sowie vor allem an Goethe's Meisterwerk, Herrmann und Dorothea, erinnern. Hier wird uns zwar der Blick auf den Hintergrund der in unserer Zeit größten Weltbegebenheit eröffnet, an welche sich dann die Zustände des Wirthes und seiner Familie, des Pastors und Apothekers unmittelbar anknüpfen, so daß wir, da das Landstädtchen nicht in seinen politischen Verhältnissen erscheint, einen unberechtigten Sprung finden und die Vermittlung des Zusammenhanges vermissen können; doch gerade durch das Weglassen dieses Mittelgliedes bewahrt das Ganze seinen eigenthümlichen Charakter. Denn meisterhaft hat Goethe die Revolution, obschon er sie zur Erweiterung des Gedichts aufs Glücklichste zu benutzen wußte, ganz in die Ferne zurückgestellt, und nur solche Zustände derselben in die Handlung eingeflochten, welche sich in ihrer einfachen Menschlichkeit an jene häuslichen und städtischen Verhältnisse und Situationen durchaus zwanglos anschließen. Was aber die Hauptsache ist, Goethe hat für dieses

Werk mitten aus der modernen Wirklichkeit Züge, Schilderungen, Zustände, Verwickelungen herauszufinden und darzustellen verstanden, die in ihrem Gebiete das wieder lebendig machen, was zum unvergänglichsten Reiz in den ursprünglich menschlichen Verhältnissen der Odyssee und der patriarchalischen Gemälde des alten Testamentes gehört.

Für die sonstigen Kreise des gegenwärtigen nationalen und socialen Lebens endlich hat sich im Felde der epischen Poesie ein unbeschränkter Raum für den Roman, die Erzählung und Novelle aufgethan, deren breite Entwickelungsgeschichte von ihrem Ursprunge ab bis in unsere Gegenwart hinein ich hier jedoch selbst in den allgemeinsten Umrissen nicht weiter zu verfolgen im Stande bin.

B. Die lyrische Poesie.

Die poetische Phantasie als dichterische Thätigkeit stellt uns nicht, wie die Plastik, die Sache selbst in ihrer, wenn auch durch die Kunst hervorgebrachten, äußeren Realität vor Augen, sondern giebt nur eine innerliche Anschauung und Empfindung derselben. Schon nach Seiten dieser allgemeinen Produktionsweise ist es die Subjektivität des geistigen Schaffens und Bildens, welche sich selbst in der veranschaulichendsten Darstellung, den bildenden Künsten gegenüber, als das hervorstechende Element erweist. Wenn nun die epische Poesie ihren Gegenstand entweder in seiner substantiellen Allgemeinheit, oder in skulpturmäßiger und malerischer Art als lebendige Erscheinung an unser anschauendes Vorstellen bringt, so verschwindet, auf der Höhe dieser Kunst wenigstens, das vorstellende und empfindende Subjekt in seiner dichtenden Thätigkeit gegen die Objektivität dessen, was es aus sich heraussetzt. Dieser Entäußerung seiner kann sich jenes Element der Subjektivität vollständig nur dadurch entheben, daß es nun einerseits die gesammte Welt der Gegenstände und Verhältnisse in sich hineinnimmt, und vom Innern des einzelnen Bewußtseyns durchdringen läßt; andererseits das in sich koncentrirte Gemüth aufschließt, Ohr und Auge öffnet, die bloße dumpfe Empfindung zur Anschauung und Vorstellung erhebt, und diesem erfüllten Innern, um sich als Innerlichkeit auszudrücken, Worte und Sprache leiht. Jemehr nun diese Weise der Mittheilung aus der Sachlichkeit der epischen Kunst ausgeschlossen bleibt, um desto mehr, und gerade dieses Ausschließens wegen, hat sich die subjektive Form der Poesie, unabhängig vom Epos in einem eigenen Kreise für sich auszugestalten. Aus der Objektivität des Gegenstandes steigt der Geist in sich selber nieder, schaut in das eigne Bewußtseyn, und giebt dem Bedürfnisse Befriedigung, statt der äußeren Realität der Sache, die Gegenwart und Wirklichkeit derselben

im subjektiven Gemüth, in der Erfahrung des Herzens und Reflexion der Vorstellung, und damit den Gehalt und die Thätigkeit des innerlichen Lebens selber darstellig zu machen. Indem nun aber dieß Aussprechen, um nicht der zufällige Ausdruck des Subjektes als solchen seinem unmittelbaren Empfinden und Vorstellen nach zu bleiben, zur Sprache des poetischen Inneren wird, so müssen die Anschauungen und Empfindungen, wie sehr sie auch dem Dichter als einzelnem Individuum eigenthümlich angehören, und er sie als die Seinigen schildert, dennoch eine allgemeine Gültigkeit erhalten, d. h. sie müssen in sich selbst wahrhafte Empfindungen und Betrachtungen seyn, für welche die Poesie nun auch den gemäßen Ausdruck lebendig erfindet und trifft. Wenn daher sonst schon Schmerz und Lust, in Worte gefaßt, beschrieben, ausgesprochen, das Herz erleichtern können, so vermag zwar der poetische Erguß den gleichen Dienst zu leisten, doch er beschränkt sich nicht auf den Gebrauch dieses Hausmittels; ja er hat im Gegentheil einen höheren Beruf: die Aufgabe nämlich, den Geist nicht von der Empfindung, sondern in derselben zu befreien. Das blinde Walten der Leidenschaft liegt in der bewußtseynslosen dumpfen Einheit derselben mit dem ganzen Gemüth, das nicht aus sich heraus zur Vorstellung und zum Aussprechen seiner gelangen kann. Die Poesie erlöst nun das Herz zwar von dieser Befangenheit, in sofern sie dasselbe sich gegenständlich werden läßt, aber sie bleibt nicht bei dem bloßen Hinauswerfen des Inhalts aus seiner unmittelbaren Einigung mit dem Subjekte stehen, sondern macht daraus ein von jeder Zufälligkeit der Stimmungen gereinigtes Objekt, in welchem das befreite Innere zugleich in befriedigtem Selbstbewußtseyn frei zu sich zurückkehrt, und bei sich selber ist. Umgekehrt jedoch darf dieß erste Objektiviren nicht soweit fortschreiten, daß es die Subjektivität des Gemüths und der Leidenschaft als in praktischer Thätigkeit und Handlung, d. h. in der Rückkehr des Subjekts zu sich in seiner wirklichen That darstellt. Denn die nächste

Realität des Innern ist noch die Innerlichkeit selber, so daß jenes Herausgehn aus sich nur den Sinn der Befreiung von der unmittelbaren ebenso stummen als vorstellungslosen Koncentration des Herzens hat, das sich zum Aussprechen seiner selber aufschließt, und deshalb das vorher nur Empfundene in Form selbstbewußter Anschauungen und Vorstellungen faßt und äußert. — Hiermit ist im Wesentlichen die Sphäre und Aufgabe der lyrischen Poesie in ihrem Unterschiede von der epischen und dramatischen festgestellt.

Was nun, um sogleich an die nähere Betrachtung heranzutreten, die Eintheilung dieses neuen Gebiets betrifft, so können wir hier demselben Gange folgen, den ich für die epische Dichtkunst vorgezeichnet hatte.

Erstens also fragt es sich nach dem allgemeinen Charakter der Lyrik.

Zweitens müssen wir uns nach den besonderen Bestimmungen umsehn, welche in Rücksicht auf den lyrischen Dichter, das lyrische Kunstwerk und die Arten desselben in Betracht zu ziehn sind; und

drittens mit einigen Bemerkungen über die historische Entwickelung dieser Gattung der Poesie schließen.

Im Ganzen jedoch will ich mich hier aus einem doppelten Grunde kurz fassen; einerseits, weil wir uns noch für die Erörterung des dramatischen Feldes den nöthigen Raum aufzubewahren haben, andererseits, weil ich mich ganz auf die allgemeinen Gesichtspunkte beschränken muß, indem das Detail mehr als beim Epos in die Partikularität und deren unberechenbare Mannigfaltigkeit hineinspielt, und in größerer Ausdehnung und Vollständigkeit vornehmlich nur auf historischem Wege könnte abgehandelt werden, was hier nicht unseres Amtes ist.

1. Allgemeiner Charakter der Lyrik.

Zur epischen Poesie führt das Bedürfniß, die Sache zu hören, die sich für sich als eine objektiv in sich abgeschlossene To-

talität dem Subjekt gegenüber entfaltet; in der Lyrik dagegen befriedigt sich das umgekehrte Bedürfniß, sich auszusprechen und das Gemüth in der Aeußerung seiner selbst zu vernehmen. In Ansehung dieses Ergusses nun sind die wichtigsten Punkte, auf die es ankommt,

erstens der Inhalt, in welchem das Innere sich empfindet und zur Vorstellung bringt;

zweitens die Form, durch welche der Ausdruck dieses Inhalts zur lyrischen Poesie wird;

drittens die Stufe des Bewußtseyns und der Bildung, von welcher aus das lyrische Subjekt seine Empfindungen und Vorstellungen kund giebt.

a. Der Inhalt des lyrischen Kunstwerks kann nicht die Entwickelung einer objektiven Handlung in ihrem zu einem Weltreichthum sich ausbreitenden Zusammenhange seyn, sondern das einzelne Subjekt, und eben damit das Vereinzelte der Situation und der Gegenstände, so wie der Art und Weise, wie das Gemüth mit seinem subjektiven Urtheil, seiner Freude, Bewundrung, seinem Schmerz und Empfinden überhaupt sich in solchem Gehalte zum Bewußtseyn bringt. Durch dieß Princip der Besonderung, Partikularität und Einzelnheit, welches im Lyrischen liegt, kann der Inhalt von der höchsten Mannigfaltigkeit seyn und alle Richtungen des nationalen Lebens betreffen, doch mit dem wesentlichen Unterschiede, daß wenn das Epos in ein und demselben Werke die Totalität des Volksgeistes in seiner wirklichen That und Zuständlichkeit auseinanderlegt, der bestimmtere Gehalt des lyrischen Gedichts sich auf irgend eine besondere Seite beschränkt, oder doch wenigstens nicht zu der explicirten Vollständigkeit und Entfaltung gelangen kann, welche das Epos, um seine Aufgabe zu erfüllen, haben muß. Die gesammte Lyrik eines Volkes darf deshalb wohl die Gesammtheit der nationalen Interessen, Vorstellungen und Zwecke durchlaufen, nicht aber das einzelne lyrische Gedicht. Poetische

Bibeln, wie wir sie in der epischen Poesie fanden, hat die Lyrik nicht aufzuzeigen. Dagegen genießt sie den Vorzug, fast zu allen Zeiten der nationalen Entwickelung entstehen zu können, während das eigentliche Epos an bestimmte ursprüngliche Epochen gebunden bleibt, und in späteren Tagen prosaischer Ausbildung nur dürftiger gelingt.

α. Innerhalb dieser Vereinzelung nun steht auf der einen Seite das Allgemeine als solches, das Höchste und Tiefste des menschlichen Glaubens, Vorstellens und Erkennens; der wesentliche Gehalt der Religion, Kunst, ja selbst der wissenschaftlichen Gedanken, in sofern dieselben sich noch der Form der Vorstellung und der Anschauung fügen und in die Empfindung eingehn. Allgemeine Ansichten, das Substantielle einer Weltanschauung, die tieferen Auffassungen durchgreifender Lebensverhältnisse sind deshalb aus der Lyrik nicht ausgeschlossen, und ein großer Theil des Inhalts, den ich bei Gelegenheit der unvollkommneren Arten des Epos berührt habe, (Abth. III. p. 327—29) fällt somit auch dieser neuen Gattung gleichmäßig anheim.

β. Zu der Sphäre des in sich Allgemeinen tritt sodann zweitens die Seite der Besonderheit, welche sich nun mit dem Substantiellen einestheils so verweben kann, daß irgend eine einzelne Situation, Empfindung, Vorstellung u. s. f. in ihrer tieferen Wesentlichkeit erfaßt und somit selber in substantieller Weise ausgesprochen wird. Dieß ist z. B. durchweg beinahe bei Schiller der Fall, sowohl in den eigentlich lyrischen Gedichten als auch in den Balladen, in Betreff auf welche ich nur an die grandiose Beschreibung des Eumenidenchors in den Kranichen des Ibikus erinnern will, die weder dramatisch noch episch, sondern lyrisch ist. Anderentheils kann die Verbindung so zu Stande kommen, daß eine Mannigfaltigkeit besonderer Züge, Zustände, Stimmungen, Vorfälle u. s. f. sich als wirklicher Beleg für weitumfassende Ansichten und Aussprüche einreiht, und durch das Allgemeine lebendig hindurchwindet. In der

Elegie und Epistel z. B., überhaupt bei reflektirender Weltbetrachtung wird diese Art der Verknüpfung häufig benutzt.

γ. Indem es endlich im Lyrischen das Subjekt ist, das sich ausdrückt, so kann demselben hiefür zunächst der an sich geringfügigste Inhalt genügen. Dann nämlich wird das Gemüth selbst, die Subjektivität als solche, der eigentliche Gehalt, so daß es nur auf die Seele der Empfindung, und nicht auf den näheren Gegenstand ankommt. Die flüchtigste Stimmung des Augenblicks, das Aufjauchzen des Herzens, die schnell vorüberfahrenden Blitze sorgloser Heiterkeiten und Scherze, Trübsinn und Schwermuth, Klage, genug die ganze Stufenleiter der Empfindung wird hier in ihren momentanen Bewegungen oder einzelnen Einfällen über die verschiedenartigsten Gegenstände festgehalten, und durch das Aussprechen dauernd gemacht. Hier tritt im Felde der Poesie das Aehnliche ein, was ich früher bereits in Bezug auf die Genremalerei berührt habe. (Aesth. Abth. II. p. 224—25.). Der Inhalt, die Gegenstände sind das ganz Zufällige, und es handelt sich nur noch um die subjektive Auffassung und Darstellung, deren Reiz in der lyrischen Poesie Theils in dem zarten Hauche des Gemüths, Theils in der Neuheit frappanter Anschauungsweisen und in dem Witz überraschender Wendungen und Pointen liegen kann.

b) Was nun zweitens im Allgemeinen die Form betrifft, durch welche solch ein Inhalt zum lyrischen Kunstwerk wird, so bildet hier das Individuum in seinem inneren Vorstellen und Empfinden den Mittelpunkt. Das Ganze nimmt deshalb vom Herzen und Gemüth, und näher von der besonderen Stimmung und Situation des Dichters seinen Anfang, so daß der Gehalt und Zusammenhang der besonderen Seiten, zu welchen der Inhalt sich entwickelt, nicht objektiv von sich selbst als substantieller Inhalt, oder von seiner äußeren Erscheinung als in sich beschlossene individuelle Begebenheit, sondern vom Subjekte getragen bleibt. Deshalb muß nun aber das Individuum in sich

selber poetisch, phantasiereich, empfindungsvoll oder großartig und tief in Betrachtungen und Gedanken, und vor allem selbstständig in sich, als eine für sich abgeschlossene innere Welt erscheinen, von welcher die Abhängigkeit und bloße Willkür der Prosa abgestreift ist. — Das lyrische Gedicht erhält dadurch eine vom Epos ganz unterschiedene Einheit, die Innerlichkeit nämlich der Stimmung oder Reflexion, die sich in sich selber ergeht, sich in der Außenwelt wiederspiegelt, sich schildert, beschreibt, oder sich sonst mit irgend einem Gegenstande beschäftigt, und in diesem subjektiven Interesse das Recht behält, beinahe wo es will anzufangen und abzubrechen. Horaz z. B. ist häufig da schon zu Ende, wo man der gewöhnlichen Vorstellungsweise und Art der Aeußerung gemäß meinen sollte, die Sache müßte nun erst recht ihren Anfang nehmen, d. h. er beschreibt z. B. nur seine Empfindungen, Befehle, Anstalten zu einem Feste, ohne daß wir von dem weiteren Hergang und Gelingen desselben irgend etwas erfahren. Ebenso giebt auch die Art der Stimmung, der individuelle Zustand des Gemüths, der Grad der Leidenschaft, die Heftigkeit, das Sprudeln und springende Herüber und Hinüber oder die Ruhe der Seele und Stille der sich langsam fortbewegenden Betrachtung die allerverschiedenartigsten Normen für den innern Fortgang und Zusammenhang ab. Im Allgemeinen läßt sich deshalb in Rücksicht auf alle diese Punkte, der vielfach bestimmbaren Wandelbarkeit des Innern wegen, nur wenig Festes und Durchgreifendes aufstellen. Als nähere Unterschiede will ich nur folgende Seiten herausheben.

α. Wie wir im Epos mehrere Arten fanden, welche sich gegen den lyrischen Ton des Ausdrucks hinneigten, so kann nun auch die Lyrik zu ihrem Gegenstande und zu ihrer Form eine dem Gehalt und der äußeren Erscheinung nach epische Begebenheit nehmen und in sofern an das Epische heranstreifen. Heldenlieder, Romanzen, Balladen z. B. gehören hieher. Die Form für das Ganze ist in diesen Arten einerseits erzählend, indem

der Hergang und Verlauf einer Situation und Begebenheit, einer Wendung im Schicksal der Nation u. s. w. berichtet wird. Andererseits aber bleibt der Grundton ganz lyrisch, denn nicht die subjektivitätslose Schilderung und Ausmalung des realen Geschehens, sondern umgekehrt die Auffassungsweise und Empfindung des Subjekts, die freudige oder klagende, muthige oder gedrückte Stimmung, die durch das Ganze hindurch klingt, ist die Hauptsache, und ebenso gehört auch die Wirkung, zu welcher solch ein Werk gedichtet wird, ganz der lyrischen Sphäre an. Was nämlich der Dichter im Hörer hervorzubringen beabsichtigt, ist die gleiche Gemüthsstimmung, in die ihn das erzählte Begebniß versetzt, und welche er deshalb ganz in die Darstellung hineingelegt hat. Er drückt seine Schwermuth, Trauer, Heiterkeit, seine Gluth des Patriotismus u. s. f. in einem analogen Begebniß in der Weise aus, daß nicht der Vorfall selbst, sondern die sich darin wiederspiegelnde Gemüthslage den Mittelpunkt ausmacht, weshalb er denn auch vorzugsweise nur diejenigen Züge heraushebt, und empfindungsvoll schildert, welche mit seiner innern Bewegung zusammenklingen, und in sofern sie dieselbe am lebendigsten aussprechen, das gleiche Gefühl auch im Hörer anzuregen am meisten befähigt sind. So ist der Inhalt zwar episch, die Behandlung aber lyrisch.

Was das Nähere angeht, so fallen hieherein:

αα. Erstens das Epigramm, wenn es nämlich nicht als Aufschrift ganz kurz und objektiv nur aussagt, was die Sache sey, sondern wenn sich an diesen Ausspruch irgend eine Empfindung knüpft, und der Inhalt dadurch aus seiner sachlichen Realität heraus ins Innere hineinverlegt ist. Dann nämlich giebt sich das Subjekt nicht mehr gegen den Gegenstand auf; sondern macht umgekehrt gerade sich in demselben, seine Wünsche in Betreff auf ihn, seine subjektiven Scherze, scharfsinnigen Verknüpfungen und unvermutheten Einfälle geltend. Schon die griechische Anthologie enthält viele solcher witzigen Epigramme, welche den

epischen Ton nicht mehr festhalten, und auch in neuerer Zeit finden wir bei den Franzosen in den pikanten Couplets, wie sie z. B. in ihren Vaudevilles so häufig vorkommen, und bei uns Deutschen in den Sinngedichten, Xenien u. s. f. etwas Aehnliches, das hierher zu rechnen ist. Auch Grabschriften selbst können in Rücksicht auf die vorwaltende Empfindung diesen lyrischen Charakter annehmen.

ββ. In derselben Weise **zweitens** breitet sich die Lyrik auch zur schildernden Erzählung aus. Als nächste und einfachste Form will ich in diesem Kreise nur die **Romanze** nennen, in sofern sie die verschiedenen Scenen einer Begebenheit vereinzelt, und dann jede für sich, in vollem Mitgefühle der Schilderung, rasch in gedrungenen Hauptzügen fortgehend darstellt. Diese feste und bestimmte Auffassung des eigentlich Charakteristischen einer Situation und scharfe Heraushebung bei der vollen subjektiven Theilnahme tritt besonders bei den Spaniern in nobler Weise hervor, und verleiht ihren erzählenden Romanzen eine große Wirkung. Es ist über diesen lyrischen Gemälden eine gewisse Helligkeit verbreitet, welche mehr der klarsondernden Genauigkeit der Anschauung als der Innigkeit des Gemüths zugehört.

γγ. Die **Balladen** dagegen umfassen, wenn auch in kleinerem Maaßstabe als in der eigentlich epischen Poesie, meist die Totalität eines in sich beschlossenen Begebnisses, dessen Bild sie freilich auch nur in den hervorstechendsten Momenten entwerfen, zugleich aber die Tiefe des Herzens, das sich ganz damit verwebt, und den Gemüthston der Klage, Schwermuth, Trauer, Freudigkeit u. s. f. voller, und doch koncentrirter und inniger hervorbringen lassen. Die Engländer besitzen vornehmlich aus der früheren ursprünglichen Epoche ihrer Poesie viele solcher Gedichte, überhaupt liebt die Volkspoesie dergleichen meist unglückliche Geschichten und Kollisionen im Tone der schauerlichen, die Brust mit Angst beengenden, die Stimme erstickenden

Empfindung zu erzählen. Doch auch in neuerer Zeit haben sich bei uns Bürger und dann vor allem Goethe und Schiller eine Meisterschaft in diesem Felde erworben; Bürger durch seine trauliche Naivetät; Goethe bei aller anschaulichen Klarheit durch die innigere Seele, welche sich durch das Ganze lyrisch hindurchzieht, und Schiller wieder durch die großartige Erhebung und Empfindung für den Grundgedanken, den er in Form einer Begebenheit dennoch durchweg lyrisch aussprechen will, um das Herz des Zuhörers dadurch in eine ebenso lyrische Bewegung des Gemüths und der Betrachtung zu versetzen.

β. Explicirter nun zweitens tritt schon das subjektive Element der lyrischen Poesie dann heraus, wenn irgend ein Vorfall, als wirkliche Situation zur bloßen Veranlassung für den Dichter wird, sich darin oder darüber zu äußern. Dieß ist in dem sogenannten Gelegenheitsgedichte der Fall. So sangen z. B. bereits Kallinus und Tyrtaeus ihre Kriegselegieen für wirkliche Zustände, von denen sie ihren Ausgangspunkt nahmen, und für die sie begeistern wollten, obschon ihre subjektive Individualität, ihr eigenes Herz und Gemüth noch wenig zum Vorschein kommt. Auch die pindarischen Preisgesänge haben in bestimmten Wettkämpfern und Siegern und in den besondern Verhältnissen derselben ihren nähern Anlaß gefunden, und mehr noch sieht man vielen horazischen Oden eine specielle Veranlassung, ja die Intention und den Gedanken an: ich will doch auch als dieser gebildete und berühmte Mann ein Gedicht darauf machen. Am meisten jedoch hat Goethe in neuerer Zeit eine Vorliebe für diese Gattung gehabt, weil ihm in der That jeder Lebensvorfall zum Gedicht wurde.

αα. Soll nun aber das lyrische Kunstwerk nicht in Abhängigkeit von der äußeren Gelegenheit und den Zwecken gerathen, welche in derselben liegen, sondern als ein selbstständiges Ganze für sich dastehn, so gehört dazu wesentlich, daß der Dichter die Veranlassung auch nur als Gelegenheit benutze, um

sich selbst, seine Stimmung, Freudigkeit, Wehmuth, oder Denkweise und Lebensansicht überhaupt auszusprechen. Die vornehmlichste Bedingung für die lyrische Subjektivität besteht deshalb darin, den realen Inhalt ganz in sich hineinzunehmen, und zu dem ihrigen zu machen. Denn der eigentlich lyrische Dichter lebt in sich, faßt die Verhältnisse nach seiner poetischen Individualität auf, und giebt nun, wie mannigfaltig er auch sein Inneres mit der vorhandenen Welt und ihren Zuständen, Verwickelungen und Schicksalen verschmelzt, dennoch in der Darstellung dieses Stoffs nur die eigene selbstständige Lebendigkeit seiner Empfindungen und Betrachtungen kund. Wenn z. B. Pindar eingeladen wurde, einen Sieger in den Wettspielen zu besingen, oder es aus eigenem Antriebe that, so bemächtigte er sich doch dermaaßen seines Gegenstandes, daß sein Werk nicht etwa ein Gedicht a u f den Sieger wurde, sondern ein Erguß, den er aus sich selbst heraussang.

ββ. Was nun die nähere Darstellungsart eines solchen Gelegenheitsgedichtes angeht, so kann dieselbe allerdings einerseits ihren bestimmteren Stoff und Charakter, sowie die innere Organisation des Kunstwerks aus der realen Wirklichkeit des als Inhalt ergriffenen Vorfalls oder Subjekts entnehmen. Denn gerade dieser Inhalt ist es ja, von dem sich das dichterische Gemüth bewegt zeigen will. Als deutlichstes wenn auch extremes Beispiel brauche ich nur an Schiller's Lied von der Glocke zu erinnern, welches die äußeren Stufenfolgen im Geschäft des Glockengießens als die wesentlichen Haltpunkte für den Entwickelungsgang des ganzen Gedichts hinstellt, und sich dann hieran erst die entsprechenden Ergüsse der Empfindung, so wie die verschiedenartigen Lebensbetrachtungen und sonstigen Schilderungen menschlicher Zustände schließen läßt. In einer anderen Art entlehnt auch Pindar aus dem Geburtsorte des Siegers, aus den Thaten des Stamms, dem derselbe angehört, oder aus anderweitigen Lebensverhältnissen die nähere Gelegenheit, gerade diese und keine anderen Göt-

ter zu preisen, nur dieser Thaten und Schicksale Erwähnung zu thun, nur diese bestimmten Betrachtungen anzustellen, diese Weisheitssprüche einzuflechten u. s. f. Andrerseits aber ist der lyrische Dichter auch hierin wieder vollständig frei, indem nicht die äußere Gelegenheit als solche, sondern er selbst mit seinem Innern sich zum Gegenstande wird, und es deshalb von der besondern subjektiven Ansicht und poetischen Gemüthsstimmung allein abhängig macht, welche Seiten des Gegenstandes und in welcher Folge und Verwebung sie zur Darstellung gelangen sollen. Der Grad nun, in welchem die objektive Gelegenheit mit ihrem sachlichen Inhalt, oder die eigne Subjektivität des Dichters überwiegen, oder beide Seiten sich durchdringen dürfen, läßt sich nicht a priori nach einem festen Maaßstabe angeben.

γγ. Die eigentlich lyrische Einheit aber giebt nicht der Anlaß und dessen Realität, sondern die subjektive innere Bewegung und Auffassungsweise. Denn die einzelne Stimmung oder allgemeine Betrachtung, zu welcher die Gelegenheit poetisch erregt, bildet den Mittelpunkt, von dem aus nicht nur die Färbung des Ganzen, sondern auch der Umkreis der besonderen Seiten, die sich entfalten können, die Art der Ausführung und Verknüpfung, und somit der Halt und Zusammenhang des Gedichts als Kunstwerkes bestimmt wird. So hat Pindar z. B. an den genannten objektiven Lebensverhältnissen seiner Sieger, die er besingt, einen realen Kern für die Gliederung und Entfaltung, bei den einzelnen Gedichten aber sind es immer andere Gesichtspunkte, eine andere Stimmung — der Warnung, des Trostes, der Erhebung z. B. — die er hindurchwalten läßt, und welche, obschon sie allein dem Dichter als poetischen Subjekt angehören, ihm dennoch gerade den Umfang dessen, was er von jenen Verhältnissen berühren, ausführen oder übergehen will, sowie die Art der Beleuchtung und Verbindung eingeben, deren er sich zu der beabsichtigten lyrischen Wirkung bedienen muß.

γ. Drittens jedoch braucht der echt lyrische Dichter nicht von äußeren Begebenheiten auszugehn, die er empfindungsreich erzählt, oder von sonstigen realen Umständen und Veranlassungen, die ihm zum Anstoß seines Ergusses werden, sondern er ist für sich eine subjektiv abgeschlossene Welt, so daß er die Anregung wie den Inhalt in sich selber suchen, und deshalb bei den inneren Situationen, Zuständen, Begegnissen und Leidenschaften seines eigenen Herzens und Geistes stehn bleiben kann. Hier wird sich der Mensch in seiner subjektiven Innerlichkeit selber zum Kunstwerk, während dem epischen Dichter der fremde Heros und dessen Thaten und Ereignisse zum Inhalt dienen.

αα. Doch auch in diesem Felde kann noch ein erzählendes Element eintreten, wie z. B. bei vielen der sogenannten anakreontischen Lieder, welche heitre Bildchen von Vorfällen mit Eros u. s. f., in lieblicher Rundung aufstellen. Solches Begegniß muß dann aber mehr nur gleichsam die Erklärung einer innern Situation des Gemüthes seyn. So benutzt auch Horaz wieder auf andere Weise in seinem Integer vitae den Vorfall, daß ihm ein Wolf begegnet, nicht so, daß wir das Ganze dürften ein Gelegenheitsgedicht nennen, sondern als Beleg des Satzes, mit dem er beginnt, und der Unstörbarkeit der Liebesempfindung, mit dem er endet.

ββ. Ueberhaupt braucht die Situation, in welcher der Dichter sich darstellt, sich nicht bloß auf das Innere als solches zu beschränken, sondern darf sich als konkrete und damit auch äußerliche Totalität erweisen, indem der Dichter sich in ebenso subjektivem als realem Daseyn giebt. In den eben angeführten anakreontischen Liedern z. B. schildert sich der Dichter unter Rosen, schönen Mädchen und Knaben, bei Wein und Tanz in dem heitern Genuß, ohne Verlangen und Sehnsucht, ohne Pflicht und Verabsäumung höherer Zwecke, die hier gar nicht vorhanden sind, wie einen Heros, der unbefangen und frei, und daher ohne Beschränktheit oder Mangel, nur dieses Eine ist, was er ist, ein Mensch seiner eigenen Art als subjektives Kunstwerk.

Auch in den Liebesliedern des Hafis sieht man die ganze lebendige Individualität des Dichters, wechselnd an Inhalt, Stellung, Ausdruck, so daß es beinah zum Humor fortgeht. Doch hat er kein besonderes Thema bei seinen Gedichten, kein objektives Bild, keinen Gott, keine Mythologie, — ja wenn man diese freien Ergüsse liest, fühlt man, daß die Orientalen überhaupt keine Gemälde und bildende Kunst haben konnten, — er geht von einem Gegenstande zum andern, er läßt sich überall herumgehen, aber es ist eine Scene, worin immer der ganze Mann mit seinem Wein, Schenken, Mädchen, Hof u. s. f. in schöner Offenheit, ohne Begierde und Selbstsucht in reinem Genuß Aug' in Auge, Seele in Seele vor uns gebracht ist. — Proben dieser Art der Darstellung einer nicht nur innern, sondern auch äußeren Situation lassen sich aufs mannigfaltigste angeben. Führt sich jedoch der Dichter so in seinen subjektiven Zuständen aus, so sind wir nicht geneigt, etwa die partikulären Einbildungen, Liebschaften, häuslichen Angelegenheiten, Vetter- und Basengeschichten kennen zu lernen, wie dieß selbst bei Klopstock's Cidli und Fanny der Fall ist, sondern wir wollen etwas allgemein Menschliches, um es poetisch mitempfinden zu können, vor Augen haben. Von dieser Seite her kann deshalb die Lyrik leicht zu der falschen Prätension fortgehn, daß an und für sich schon das Subjektive und Partikuläre von Interesse seyn müsse. Dagegen kann man viele der goetheschen Lieder, obschon Goethe sie nicht unter dieser Rubrik aufgeführt hat, gesellige Lieder nennen. In Gesellschaft nämlich giebt man nicht sich selbst; im Gegentheil, man stellt seine Partikularität zurück, und unterhält durch ein Drittes, eine Geschichte, Anekdote, durch Züge von Anderen, die man dann in besonderer Laune auffaßt und dem eigenen Tone gemäß durchführt. In diesem Falle ist der Dichter er selbst und auch nicht; er giebt nicht sich, sondern etwas zum Besten, und ist gleichsam ein Schauspieler, der unendlich viele Rollen durch-

spielt, jetzt hier, dann dort verweilt, hier eine Scene, dort eine Gruppirung einen Augenblick festhält, doch was er auch darstellen mag, immer zugleich sein eigenes künstlerisches Innere, das Selbstempfundene und Durchlebte lebendig darein verwebt.

$\gamma\gamma$. Ist nun aber die innere Subjektivität der eigentliche Quell der Lyrik, so muß ihr auch das Recht bleiben, sich auf den Ausdruck rein innerlicher Stimmungen, Reflexionen u. s. f. zu beschränken, ohne sich zu einer konkreten auch in ihrer Aeußerlichkeit dargestellten Situation auseinanderzulegen. In dieser Rücksicht erweist sich selbst das ganz leere Lirum-larum, das Singen und Trällern rein um des Singens willens als echt lyrische Befriedigung des Gemüths, dem die Worte mehr oder weniger bloße gleichgültige Vehikel für die Aeußerung der Heiterkeiten und Schmerzen werden, doch als Ersatz nun auch sogleich die Hülfe der Musik herbeirufen. Besondere Volkslieder gehen häufig über diese Ausdrucksweise nicht hinaus. Auch in goetheschen Liedern, bei denen es dann aber schon zu einem bestimmteren reichhaltigeren Ausdruck kommt, ist es oft nur irgend ein einzelner momentaner Scherz, der Ton einer flüchtigen Stimmung, aus dem der Dichter nicht heraus geht, und daraus ein Liedchen macht, einen Augenblick zu pfeifen. In anderen behandelt er dagegen ähnliche Stimmungen weitläufiger, selbst methodisch, wie z. B. in dem Liede: „Ich hab mein Sach' auf nichts gestellt", wo erst Geld und Gut, dann die Weiber, Reisen, Ruhm und Ehre, und endlich Kampf und Krieg als vergänglich erscheinen, und die freie sorglose Heiterkeit allein der immer wiederkehrende Refrain bleibt. — Umgekehrt aber kann sich auf diesem Standpunkte das subjektive Innere gleichsam zu Gemüthssituationen der großartigsten Anschauung und der über alles hinblickenden Ideen erweitern und vertiefen. Von dieser Art ist z. B. ein großer Theil der schillerschen Gedichte. Das Vernünftige, Große ist Angelegenheit seines Herzens; doch besingt er weder hymnenartig einen religiösen oder substantiellen Gegen-

stand, noch tritt er bei äußeren Gelegenheiten auf fremden Anstoß als Sänger auf, sondern fängt im Gemüthe an, dessen höchste Interessen bei ihm die Ideale des Lebens, der Schönheit, die unvergänglichen Rechte und Gedanken der Menschheit sind.

c) Ein dritter Punkt endlich, worüber wir noch in Rücksicht auf den allgemeinen Charakter der lyrischen Poesie zu sprechen haben, betrifft die allgemeine Stufe des Bewußtseyns und der Bildung, aus welcher das einzelne Gedicht hervorgeht.

Auch in dieser Beziehung nimmt die Lyrik einen der epischen Poesie entgegengesetzten Standpunkt ein. Wenn wir nämlich für die Blüthezeit des eigentlichen Epos einen im Ganzen noch unentwickelten, zur Prosa der Wirklichkeit noch nicht herangereiften nationalen Zustand forderten, so sind umgekehrt der Lyrik vornehmlich solche Zeiten günstig, die schon eine mehr oder weniger fertig gewordene Ordnung der Lebensverhältnisse herausgestellt haben, indem erst in solchen Tagen der einzelne Mensch sich dieser Außenwelt gegenüber in sich selbst reflektirt, und sich aus ihr heraus in seinem Innern zu einer selbstständigen Totalität des Empfindens und Vorstellens abschließt. Denn in der Lyrik ist eben nicht die objektive Gesammtheit und individuelle Handlung, sondern das Subjekt als Subjekt, was die Form und den Inhalt abgiebt. Dieß darf jedoch nicht etwa so verstanden werden, als ob das Individuum, um sich lyrisch äußern zu können, sich von allem und jedem Zusammenhange mit nationalen Interessen und Anschauungen losmachen, und formell nur auf seine eigenen Füße stellen müsse. Im Gegentheil in dieser abstrakten Selbstständigkeit würde als Inhalt nur die ganz zufällige und partikulare Leidenschaft, die Willkür der Begierde und des Beliebens übrig bleiben, und die schlechte Querköpfigkeit der Einfälle und bizarre Originalität der Empfindung ihren unbegränzten Spielraum gewinnen. Die echte Lyrik hat, wie jede wahre Poesie, den wahren Gehalt der menschlichen Brust auszusprechen. Als lyrischer Inhalt jedoch

muß auch das Sachlichste und Substantiellste als subjektiv empfunden, angeschaut, vorgestellt oder gedacht erscheinen. Zweitens ferner handelt es sich hier nicht um das bloße sich Aeußern des individuellen Inneren, um das erste unmittelbare Wort, welches episch sagt, was die Sache sey, sondern um den kunstreichen, von der zufälligen, gewöhnlichen Aeußerung verschiedenen Ausdruck des poetischen Gemüths. Die Lyrik erheischt deshalb, jemehr gerade die bloße Koncentration des Herzens sich zu vielseitigen Empfindungen und umfassenderen Betrachtungen aufschließt, und das Subjekt sich in einer schon prosaisch ausgeprägteren Welt seines poetichen Innern bewußt wird, nun auch eine erworbene Bildung zur Kunst, welche gleichfalls als der Vorzug und das selbstständige Werk der zur Vollendung ausgearbeiteten subjektiven Naturgabe hervortreten muß. Dieß sind die Gründe, aus denen die Lyrik nicht auf bestimmte Zeitepochen in der geistigen Entwickelung eines Volks beschränkt bleibt, sondern in den verschiedensten Epochen reichhaltig blühen kann, und hauptsächlich der neuern Zeit, in der jedes Individuum sich das Recht ertheilt, für sich selbst seine eigenthümliche Ansicht und Empfindungsweise zu haben, günstig ist.

Als durchgreifende Unterschiede lassen sich jedoch folgende allgemeine Standpunkte angeben:

α. Erstens die lyrische Aeußerungsart der Volkspoesie.

αα. In ihr vornehmlich kommt die mannigfaltige Besonderheit der Nationalitäten zum Vorschein, weshalb man auch in dem universellen Interesse unserer Gegenwart nicht müde wird, Volkslieder jeder Art zu sammeln, um die Eigenthümlichkeit aller Völker kennen zu lernen, nachzuempfinden und nachzuleben. Schon Herder that viel hiefür, und auch Goethe hat in selbstständigeren Nachbildungen höchst verschiedenartige Produkte dieser Gattung unserer Empfindung anzunähern verstanden. Vollständig aber mitempfinden kann man nur die Lieder seiner eigenen Nation, und wie sehr wir Deutsche uns auch in's

Ausland hineinzumachen im Stande sind, so ist doch immer die letzte Musik eines nationalen Inneren anderen Völkern etwas Fremdes, das um in ihnen auch den heimischen Ton der eigenen Empfindung anklingen zu lassen, erst einer umarbeitenden Nachhülfe bedarf. Diese hat Goethe jedoch den ausländischen Volksliedern, die er uns zugebracht, auf die sinnvollste und schönste Weise nur in soweit angedeihen lassen, als dadurch, wie z. B. in dem Klaggesang der edlen Frauen des Asan Aga aus dem Morlackischen, die Eigenthümlichkeit solcher Gedichte noch durchaus ungefährdet aufbewahrt bleibt.

ββ. Der allgemeine Charakter nun der lyrischen Volkspoesie ist dem des ursprünglichen Epos nach der Seite hin zu vergleichen, daß sich der Dichter als Subjekt nicht heraushebt, sondern sich in seinen Gegenstand hineinverliert. Obschon sich deshalb im Volksliede die koncentrirteste Innigkeit des Gemüths aussprechen kann, so ist es dennoch nicht ein einzelnes Individuum, welches sich darin auch mit seiner subjektiven Eigenthümlichkeit künstlerischer Darstellung kenntlich macht; sondern nur eine Volksempfindung, die das Individuum ganz und voll in sich trägt, in sofern es für sich selbst noch kein von der Nation und deren Daseyn und Interessen abgelöstes inneres Vorstellen und Empfinden hat. Als Voraussetzung für solche ungetrennte Einheit ist ein Zustand nothwendig, in welchem die selbstständige Reflexion und Bildung noch nicht erwacht ist, so daß nun also der Dichter ein als Subjekt zurücktretendes bloßes Organ wird, vermittelst dessen sich das nationale Leben in seiner lyrischen Empfindung und Anschauungsweise äußert. Diese unmittelbare Ursprünglichkeit giebt dem Volksliede allerdings eine reflexionslose Frische kerniger Gedrungenheit und schlagender Wahrheit, die oft von der größten Wirkung ist, aber es erhält dadurch zugleich auch leicht etwas Fragmentarisches, Abgerissenes und einen Mangel an Explikation, der bis zur Unklarheit fortgehn kann. Die Empfindung versteckt sich tief, und kann

und will nicht zum vollständigen Aussprechen kommen. Außerdem fehlt dem ganzen Standpunkte gemäß, obschon die Form im allgemeinen vollständig lyrischer d. h. subjektiver Art ist, dennoch, wie gesagt, das Subjekt, das diese Form und deren Inhalt als Eigenthum gerade seines Herzens und Geistes, und als Produkt seiner Kunstbildung ausspricht.

γγ. Völker, welche es nur zu dergleichen Gedichten, und es weder zu einer weiteren Stufe der Lyrik, noch zu Epopöen und dramatischen Werken bringen, sind deshalb meist halbrohe barbarische Nationen von unausgebildeter Wirklichkeit, und vorübergehenden Fehden und Schicksalen. Denn machten sie selbst in diesen heroischen Zeiten ein in sich reichhaltiges Ganzes aus, dessen besondere Seiten bereits zu selbstständiger und doch zusammenstimmender Realität herausgearbeitet wären, und den Boden für in sich konkrete und individuell abgeschlossene Thaten abgeben könnten, so würden unter ihnen bei ursprünglicher Poesie auch epische Dichter erstehen. Der Zustand, aus welchem wir solche Lieder als einzige und letzte poetische Ausdrucksweise des nationalen Geistes hervorgehn sehn, beschränkt sich deshalb mehr auf Familienleben, Zusammenhalten in Stämmen, ohne weitere Organisation eines schon zu Heroenstaaten herangereiften Daseyns. Kommen Erinnerungeu an nationale Thaten vor, so sind dieß meist Kämpfe gegen fremde Unterdrücker, Raubzüge, Reaktionen der Wildheit gegen Wildheit, oder Thaten Einzelner gegen Einzelne ein und desselben Volkes, in deren Erzählung sich dann Klage und Wehmuth oder ein heller Jubel über vorübergehende Siege freien Lauf läßt. Das zu entwickelter Selbstständigkeit nicht entfaltete wirkliche Volksleben ist auf die innere Welt der Empfindung zurückgewiesen, die dann aber ebenso im Ganzen unentwickelt bleibt, und wenn sie dadurch auch an Koncentration gewinnt, dennoch nun auch ihrem Inhalte nach häufig roh und barbarisch ist. Ob daher Volkslieder für uns ein poeisches Interesse oder im Gegentheil etwas Zurückschreckendes ha-

ben sollen, das hängt von der Art der Situationen und Empfindung ab, welche sie darstellen: denn was der Phantasie des einen Volkes vortrefflich erscheint, kann einem anderen abgeschmackt, grauenhaft und widrig seyn. So giebt es z. B. ein Volkslied, das die Geschichte von einer Frau erzählt, die auf Befehl ihres Mannes eingemauert wurde, und es durch ihre Bitten nur dahin bringt, daß ihr Löcher für ihre Brüste offen gelassen werden, um ihr Kind zu säugen, und die nun auch noch so lange lebt, bis das Kind die Muttermilch entbehren konnte. Dieß ist eine barbarische gräuliche Situation. Ebenso haben Räubereien, Thaten der Bravour und bloßen Wildheit Einzelner für sich nichts in sich, womit fremde Völker einer anderweitigen Bildung sympathisiren müßten. Volkslieder sind daher auch häufig das Partikulärste, für dessen Vortrefflichkeit es keinen festen Maaßstab mehr giebt, weil sie vom allgemein Menschlichen zu weit abliegen. Wenn wir deshalb in neuerer Zeit mit Liedern der Irokesen, Eskimo's und anderer wilder Völkerschaften sind bekannt geworden, so ist dadurch für poetischen Genuß der Kreis nicht eben jedesmal erweitert.

β. Indem nun aber die Lyrik das totale Aussprechen des innern Geistes ist, so kann sie weder bei der Ausdrucksweise, noch bei dem Inhalt der wirklichen Volkslieder oder der in dem ähnlichen Tone nachgesungenen späteren Gedichte stehn bleiben.

αα. Einerseits nämlich kommt es, wie wir so eben sahen, wesentlich darauf an, daß sich das in sich zusammengedrängte Gemüth dieser bloßen Koncentration und deren unmittelbaren Anschauung enthebe, und zum freien Vorstellen seiner selbst hindurchbringe, was in jenen so eben geschilderten Zuständen nur in unvollkommener Weise der Fall ist; andererseits hat es sich zu einer reichhaltigen Welt der Vorstellungen, Leidenschaften, Zustände, Konflikte auszubreiten, um alles, was die Menschenbrust in sich zu fassen im Stande ist, innerlich zu verarbeiten und als Erzeugniß des eigenen Geistes mitzutheilen. Denn die

Gesammtheit der lyrischen Poesie muß die Totalität des innern Lebens, soweit dasselbe in die Poesie einzugehen vermag, poetisch aussprechen, und gehört deshalb allen Bildungsstufen des Geistes gemeinsam an.

ββ. Mit dem freien Selbstbewußtseyn hängt nun auch zweitens die Freiheit der ihrer selbst gewissen Kunst zusammen. Das Volkslied singt sich gleichsam unmittelbar wie ein Naturlaut aus dem Herzen heraus; die freie Kunst aber ist sich ihrer selbst bewußt, sie verlangt ein Wissen und Wollen dessen, was sie producirt, und bedarf einer Bildung zu diesem Wissen, so wie einer zur Vollendung durchgeübten Virtuosität des Hervorbringens. Wenn daher die eigentlich epische Poesie das eigene Bilden und Machen des Dichters verbergen muß, oder es dem ganzen Charakter ihrer Entstehungszeit nach noch nicht kann sichtbar werden lassen, so geschieht dieß nur deshalb, weil das Epos es mit dem objektiven, nicht aus dem dichtenden Subjekt hervorgegangenen Daseyn der Nation zu thun hat, das daher auch in der Poesie nicht als subjektives, sondern als für sich selbstständig sich entwickelndes Produkt erscheinen muß. In der Lyrik dagegen ist das Schaffen wie der Inhalt das Subjektive, und hat sich deshalb auch als das, was es ist, kundzugeben.

γγ. In dieser Rücksicht scheidet sich die spätere lyrische Kunstpoesie ausdrücklich von dem Volksliede ab. Es giebt zwar auch Volkslieder, welche gleichzeitig mit den Werken eigentlich künstlerischer Lyrik entstehen, sie gehören sodann aber solchen Kreisen und Individuen an, die, statt jener Kunstbildung theilhaftig zu werden, sich in ihrer ganzen Anschauungsweise von dem unmittelbaren Volkssinne noch nicht losgelöst haben. Dieser Unterschied zwischen lyrischer Volks- und Kunstpoesie ist jedoch nicht so zu nehmen, als gewinne die Lyrik erst dann ihren Gipfelpunkt, wenn die Reflexion und der Kunstverstand im Verein mit selbstbewußter Geschicklichkeit in blendender Eleganz an ihr als die wesentlichsten Elemente zum Vorschein kämen. Dieß

würde nichts Anderes heißen, als daß wir Horaz z. B. und die römischen Lyriker überhaupt zu den vorzüglichsten Dichtern dieser Gattung rechnen müßten, oder auch in ihrem Kreise die Meistersänger etwa der vorangehenden Epoche des eigentlichen Minnegesangs vorzuziehn hätten. In diesem Extreme aber darf jener Satz nicht aufgefaßt werden, sondern er ist nur in dem Sinne richtig, daß die subjektive Phantasie und Kunst eben um der selbstständigen Subjektivität willen, die ihr Princip ausmacht, für ihre wahre Vollendung auch das freie ausgebildete Selbstbewußtseyn des Vorstellens wie der künstlerischen Thätigkeit zur Voraussetzung und Grundlage haben müsse.

γ. Eine letzte Stufe endlich können wir von den bisher angedeuteten in folgender Weise unterscheiden. Das Volkslied liegt noch vor der eigentlichen Ausbildung einer auch prosaischen Gegenwart und Wirklichkeit des Bewußtseyns; die lyrische echte Kunstpoesie dagegen entreißt sich dieser bereits vorhandenen Prosa, und schafft aus der subjektiv selbstständig gewordenen Phantasie eine neue poetische Welt der inneren Betrachtung und Empfindung, durch welche sie sich erst den wahren Inhalt und die wahre Ausdrucksweise des menschlichen Innern lebendig erzeugt. Drittens aber giebt es auch eine Form des Geistes, die wiederum nach einer Seite hin höher steht als die Phantasie des Gemüths und der Anschauung, in sofern sie ihren Inhalt in durchgreifenderer Allgemeinheit und nothwendigerem Zusammenhange zum freien Selbstbewußtseyn zu bringen vermag, als dieß der Kunst überhaupt möglich wird. Ich meine das philosophische Denken. Umgekehrt jedoch ist diese Form andererseits mit der Abstraktion behaftet, sich nur in dem Elemente des Denkens als der bloß ideellen Allgemeinheit zu entwickeln, so daß der konkrete Mensch sich nun auch gedrungen finden kann, den Inhalt und die Resultate seines philosophischen Bewußtseyns in konkreter Weise, als durchdrungen von Gemüth und Anschauung, Phantasie und Empfindung auszusprechen, um

darin einen totalen Ausdruck des ganzen Innern zu haben und zu geben.

Auf diesem Standpunkte lassen sich vornehmlich zwei verschiedene Auffassungsweisen geltend machen. Eines Theils nämlich kann es die Phantasie seyn, welche über sich selbst hinaus den Bewegungen des Denkens entgegenstrebt, ohne doch zur Klarheit und festen Gemessenheit philosophischer Expositionen hindurchzudringen. Dann wird die Lyrik meist der Erguß einer in sich kämpfenden und ringenden Seele, die in ihrem Gähren sowohl der Kunst als dem Denken Gewalt anthut, indem sie das eine Gebiet überschreitet, ohne in dem anderen zu Hause zu seyn oder heimisch werden zu können. Anderen Theils aber ist auch das in sich als Denken beruhigte Philosophiren im Stande, seine klar gefaßten und systematisch durchgeführten Gedanken mit Empfindung zu beseelen, durch Anschauung zu versinnlichen, und den wissenschaftlich in seiner Nothwendigkeit offenbaren Gang und Zusammenhang, wie dieß z. B. Schiller in manchen Gedichten thut, gegen jenes freie Spiel der besonderen Seiten einzutauschen, unter dessen Scheine der Ungebundenheit die Kunst hier ihre inneren Einigungen um so mehr zu verbergen suchen muß, je weniger sie in den nüchternen Ton didaktischer Auseinandersetzung verfallen will.

2. Besondere Seiten der lyrischen Poesie.

Nachdem wir nun bisher den allgemeinen Charakter des Inhalts, den die lyrische Poesie sich geben, und der Form, in der sie denselben aussprechen kann, sowie die verschiedenen Standpunkte der Bildung betrachtet haben, welche sich mehr oder weniger dem Princip der Lyrik gemäß erweisen, besteht unser nächstes Geschäft darin, diese allgemeinen Punkte nun auch ihren besonderen Hauptseiten und Beziehungen nach auszuführen.

Auch in dieser Rücksicht will ich von vorn herein den Unterschied andeuten, der zwischen der epischen und lyrischen Poesie

besteht. Bei Betrachtung der ersteren wendeten wir unsere vornehmlichste Aufmerksamkeit dem ursprünglichen nationalen Epos zu, und ließen dagegen die unzulänglichen Nebenarten, so wie das dichtende Subjekt, bei Seite liegen. Dieß dürfen wir in unserem jetzigen Gebiete nicht thun. Im Gegentheil stellen sich hier als die wichtigsten Gegenstände der Erörterung auf die eine Seite die dichtende Subjektivität, auf die andere die Verzweigung der verschiedenen Arten, zu denen die Lyrik, welche überhaupt die Besonderheit und Vereinzelung des Inhalts und seiner Formen zum Princip hat, sich auszubreiten vermag. Wir können uns deshalb den nachfolgenden Gang für unsere näheren Besprechungen feststellen:

erstens haben wir unseren Blick auf den lyrischen Dichter zu richten;

zweitens müssen wir das lyrische Kunstwerk als Produkt der subjektiven Phantasie betrachten, und

drittens die Arten angeben, welche aus dem allgemeinen Begriff der lyrischen Darstellung hervorgehn.

a. Der lyrische Dichter.

α. Den Inhalt der Lyrik machen, wie wir sahen, einerseits Betrachtungen aus, welche das Allgemeine des Daseyns und seiner Zustände zusammenfassen, andererseits die Mannigfaltigkeit des Besonderen. Als bloße Allgemeinheiten und besondere Anschauungen und Empfindungen aber sind beide Elemente bloße Abstraktionen, welche, um lebendige lyrische Individualität zu erlangen, einer Verknüpfung bedürfen, die innerlicher und deshalb subjektiver Art seyn muß. Als der Mittelpunkt und eigentliche Inhalt der lyrischen Poesie hat sich daher das poetische konkrete Subjekt, der Dichter, hinzustellen, ohne jedoch zur wirklichen That und Handlung fortzugehn, und sich in die Bewegung dramatischer Konflikte zu verwickeln. Seine einzige Aeußerung und That beschränkt sich im Gegentheil dar-

auf, daß er seinem Inneren Worte leiht, die, was auch immer ihr Gegenstand seyn mag, den geistigen Sinn des sich aussprechenden Subjekts darlegen, und den gleichen Sinn und Geist, denselben Zustand des Gemüths, die ähnliche Richtung der Reflexion im Zuhörer zu erregen und wach zu erhalten bemüht sind.

β. Hierbei kann nun die Aeußerung, obschon sie für Andere ist, ein freier Ueberfluß der Heiterkeit, oder des zum Gesang sich lösenden und im Lied sich versöhnenden Schmerzes seyn, oder der tiefere Trieb, die wichtigsten Empfindungen des Gemüths und weitreichendsten Betrachtungen nicht für sich zu behalten, — denn wer singen und dichten kann, hat den Beruf dazu, und soll dichten. Doch sind äußere Veranlassungen, ausdrückliche Einladungen und dergleichen mehr in keiner Weise ausgeschlossen. Der große lyrische Dichter aber schweift in solchem Falle bald von dem eigentlichen Gegenstande ab, und stellt sich selber dar. So wurde Pindar, um bei diesem schon mehrfach erwähnten Beispiele zu bleiben, häufig aufgefordert, diesen oder jenen sieggekrönten Wettkämpfer zu feiern, ja er erhielt selbst hin und wieder Geld dafür, und dennoch tritt Er, als Sänger, an die Stelle seines Helden, und preist nun in selbstständiger Verknüpfung seiner eigenen Phantasie die Thaten etwa der Voreltern, erinnert an alte Mythen, oder spricht seine tiefe Ansicht über das Leben, über Reichthum, Herrschaft, über das, was groß und ehrenwerth, über die Hoheit und Lieblichkeit der Musen, vor allem aber über die Würde des Sängers aus. So ehrt er auch in seinen Gedichten nicht sowohl den Helden durch den Ruhm, den er über ihn verbreitet, sondern er läßt sich, den Dichter, hören. Nicht er hat die Ehre gehabt, jene Sieger zu besingen, sondern die Ehre, die sie erhalten, ist, daß Pindar sie besungen hat. Diese hervorragende innere Größe macht den Adel des lyrischen Dichters aus. Homer ist in seinem Epos als Individuum so sehr aufgeopfert, daß man ihm jetzt nicht einmal eine Existenz überhaupt mehr zugestehn will, doch

seine Heroen leben unsterblich fort; Pindar's Helden dagegen sind uns leere Namen geblieben, Er selbst aber, der sich gesungen und seine Ehre gegeben hat, steht unvergeßlich als Dichter da; der Ruhm, den die Helden in Anspruch nehmen dürfen, ist nur ein Anhängsel an dem Ruhme des lyrischen Sängers. — Auch bei den Römern erhält sich der lyrische Dichter zum Theil noch in dieser selbstständigen Stellung. So erzählt z. B. Sueton (T. III. p. 51. ed. Wolfii), daß Augustus dem Horaz die Worte geschrieben habe: an vereris, ne apud posteros tibi infame sit, quod videaris familiaris nobis esse; Horaz aber, da ausgenommen, wo er ex officio, wie man leicht herausfühlen kann, von Augustus spricht, kommt größtentheils bald genug auf sich selber zurück. Die 14te Ode des dritten Buchs z. B. hebt mit der Rückkehr des Augustus aus Hispanien nach dem Siege über die Cantabrer an; doch weiterhin rühmt Horaz nur, daß durch die Ruhe, welche Augustus der Welt wiedergegeben, nun auch er selbst als Dichter ruhig seines Nichtsthuns und seiner Muße genießen könne; dann befiehlt er, Kränze, Salben und alten Wein zur Feier zu bringen, und schnell die Neära herbeizuladen, — genug er hat es nur mit den Vorbereitungen zu seinem Feste zu thun. Doch auf Liebeskämpfe kommt es ihm jetzt weniger an als in seiner Jugend, zur Zeit des Konsul Plancus, denn dem Boten, den er schickt, sagt er ausdrücklich:

Si per invisum mora ianitorem
Fiet, abito.

Mehr noch kann man es als einen ehrenwerthen Zug Klopstock's rühmen, daß er zu seiner Zeit wieder die selbstständige Würde des Sängers fühlte, und indem er sie aussprach und ihr gemäß sich hielt und betrug, den Dichter aus dem Verhältniß des Hofpoeten und Jedermannspoeten, sowie aus einer müßigen nichtsnutzigen Spielerei herausriß, womit ein Mensch sich nur ruinirt. Dennoch geschah es, daß nun gerade ihn zuerst der Buchhändler als seinen Poeten ansah. Klopstock's Ver-

leger in Halle bezahlte ihm für den Bogen der Messiade einen oder zwei Thaler, glaub' ich, darüber hinaus aber ließ er ihm eine Weste und Hose machen, und führte ihn so ausstaffirt in Gesellschaften umher, und ließ ihn in der Weste und Hose sehn, um bemerkbar zu machen, daß er sie ihm angeschafft habe. Dem Pindar dagegen, (so erzählen wenigstens spätere, wenn auch nicht durchweg verbürgte Berichte), setzten die Athenienser ein Standbild (Pausanias I. c. 8.), weil er sie in einem seiner Gesänge gerühmt hatte, und sandten ihm außerdem (Aeschines ep. 4.) das Doppelte der Strafe, mit welcher ihn die Thebaner um des übermäßigen Lobes willen, das er der fremden Stadt gespendet, nicht verschonen wollten; ja es heißt sogar, Apollo selber habe durch den Mund der Pythia erklärt, Pindar solle die Hälfte der Gaben erhalten, welche die gesammte Hellas zu den pythischen Spielen zu bringen pflegte.

γ. In dem ganzen Umkreis lyrischer Gedichte stellt sich **drittens** nun auch die Totalität eines Individuums seiner poetischen innern Bewegung nach dar. Denn der lyrische Dichter ist gedrungen, alles, was sich in seinem Gemüth und Bewußtseyn poetisch gestaltet, im Liede auszusprechen. In dieser Rücksicht ist besonders Goethe zu erwähnen, der in der Mannigfaltigkeit seines reichen Lebens sich immer dichtend verhielt. Auch hierin gehört er zu den ausgezeichnetesten Menschen. Selten läßt sich ein Individuum finden, dessen Interesse so nach allen und jeden Seiten hin thätig war, und doch lebte er dieser unendlichen Ausbreitung ohngeachtet durchweg in **sich**, und was ihn berührte, verwandelte er in poetische Anschauung. Sein Leben nach Außen, die Eigenthümlichkeit seines im Täglichen eher verschlossenen als offenen Herzens, seine wissenschaftlichen Richtungen und Ergebnisse andauernder Forschung, die Erfahrungssätze seines durchgebildeten praktischen Sinns, seine ethischen Maximen, die Eindrücke, welche die mannigfach sich durchkreuzenden Erscheinungen der Zeit auf ihn machten, die Resultate,

die er sich daraus zog, die sprudelnde Lust und der Muth der Jugend, die gebildete Kraft und innere Schönheit seiner Mannesjahre, die umfassende frohe Weisheit seines Alters, — alles ward bei ihm zum lyrischen Erguß, in welchem er ebenso das leichteste Anspielen an die Empfindung, als die härtesten schmerzlichen Konflikte des Geistes aussprach, und sich durch dieses Aussprechen davon befreite.

b) Das lyrische Kunstwerk.

Was zweitens das lyrische Gedicht als poetisches Kunstwerk angeht, so läßt sich wegen des zufälligen Reichthums an den verschiedenartigsten Auffassungsweisen und Formen des seinerseits ebenso unberechenbar mannigfaltigen Inhalts im Allgemeinen wenig darüber sagen. Denn der subjektive Charakter dieses ganzen Gebiets, obschon dasselbe sich den allgemeinen Gesetzen der Schönheit und Kunst auch hier nicht darf entziehen wollen, bringt es dennoch der Natur der Sache nach mit sich, daß der Umfang von Wendungen und Tönen der Darstellung ganz uneingeschränkt bleiben muß. Es handelt sich deshalb für unseren Zweck nur um die Frage, in welcher Weise der Typus des lyrischen Kunstwerks sich von dem des epischen unterscheidet.

In dieser Rücksicht will ich nur folgende Seiten kurz bemerklich machen:

erstens die Einheit des lyrischen Kunstwerks;

zweitens die Art seiner Entfaltung;

drittens die Außenseite des Versmaaßes und Vortrags.

α. Die Wichtigkeit, welche das Epos für die Kunst hat, liegt, wie ich schon sagte, besonders bei ursprünglichen Epopöen weniger in der totalen Ausbildung der vollendet künstlerischen Form, als in der Totalität des nationalen Geistes, welche ein und dasselbe Werk in reichhaltigster Entfaltung an uns vorüberführt.

$\alpha\alpha$. Solche eine Gesammtheit uns zu vergegenwärtigen muß das eigentlich lyrische Kunstwerk nicht unternehmen. Denn die Subjektivität kann zwar auch zu einem universellen Zusammenfassen fortgehn, will sie sich aber wahrhaft als in sich beschlossenes Subjekt geltend machen, so liegt in ihr sogleich das Princip der Besonderung und Vereinzelung. Doch ist auch hiermit eine Mannigfaltigkeit von Anschauungen aus der Naturumgebung, von Erinnerungen an eigne und fremde Erlebnisse, mythische und historische Begebenheiten und dergleichen nicht von vorn herein ausgeschlossen, diese Breite des Inhalts aber darf hier nicht wie in dem Epos aus dem Grunde auftreten, weil sie zur Totalität einer bestimmten Wirklichkeit gehört, sondern hat nur darin ihr Recht zu suchen, daß sie in der subjektiven Erinnerung und beweglichen Kombinationsgabe lebendig wird.

$\beta\beta$. Als den eigentlichen Einheitspunkt des lyrischen Gedichts müssen wir deshalb das subjektive Innere ansehn. Die Innerlichkeit als solche jedoch ist Theils die ganz formelle Einheit des Subjekts mit sich, Theils zersplittert und zerstreut sie sich zur buntesten Besonderung und verschiedenartigsten Mannigfaltigkeit der Vorstellungen, Gefühle, Eindrücke, Anschauungen u. s. f., deren Verknüpfung nur darin besteht, daß ein und dasselbe Ich sie als bloßes Gefäß gleichsam in sich trägt. Um den zusammenhaltenden Mittelpunkt des lyrischen Kunstwerks abgeben zu können, muß deshalb das Subjekt einerseits zur konkreten Bestimmtheit der Stimmung oder Situation fortgeschritten seyn, andererseits sich mit dieser Besonderung seiner als mit sich selber zusammenschließen, so daß es sich in derselben empfindet und vorstellt. Dadurch allein wird es dann zu einer in sich begränzten subjektiven Totalität, und spricht nur das aus, was aus dieser Bestimmtheit hervorgeht und mit ihr in Zusammenhang steht.

die er sich daraus zog, die sprudelnde Lust und der Muth der Jugend, die gebildete Kraft und innere Schönheit seiner Mannesjahre, die umfassende frohe Weisheit seines Alters, — alles ward bei ihm zum lyrischen Erguß, in welchem er ebenso das leichteste Anspielen an die Empfindung, als die härtesten schmerzlichen Konflikte des Geistes aussprach, und sich durch dieses Aussprechen davon befreite.

b) Das lyrische Kunstwerk.

Was **zweitens** das lyrische Gedicht als poetisches Kunstwerk angeht, so läßt sich wegen des zufälligen Reichthums an den verschiedenartigsten Auffassungsweisen und Formen des seinerseits ebenso unberechenbar mannigfaltigen Inhalts im Allgemeinen wenig darüber sagen. Denn der subjektive Charakter dieses ganzen Gebiets, obschon dasselbe sich den allgemeinen Gesetzen der Schönheit und Kunst auch hier nicht darf entziehen wollen, bringt es dennoch der Natur der Sache nach mit sich, daß der Umfang von Wendungen und Tönen der Darstellung ganz uneingeschränkt bleiben muß. Es handelt sich deshalb für unseren Zweck nur um die Frage, in welcher Weise der Typus des lyrischen Kunstwerks sich von dem des epischen unterscheidet.

In dieser Rücksicht will ich nur folgende Seiten kurz bemerklich machen:

erstens die Einheit des lyrischen Kunstwerks;

zweitens die Art seiner Entfaltung;

drittens die Außenseite des Versmaaßes und Vortrags.

α. Die Wichtigkeit, welche das Epos für die Kunst hat, liegt, wie ich schon sagte, besonders bei ursprünglichen Epopöen weniger in der totalen Ausbildung der vollendet künstlerischen Form, als in der Totalität des nationalen Geistes, welche ein und dasselbe Werk in reichhaltigster Entfaltung an uns vorüberführt.

αα. Solche eine Gesammtheit uns zu vergegenwärtigen muß das eigentlich lyrische Kunstwerk nicht unternehmen. Denn die Subjektivität kann zwar auch zu einem universellen Zusammenfassen fortgehn, will sie sich aber wahrhaft als in sich beschlossenes Subjekt geltend machen, so liegt in ihr sogleich das Princip der Besonderung und Vereinzelung. Doch ist auch hiermit eine Mannigfaltigkeit von Anschauungen aus der Naturumgebung, von Erinnerungen an eigne und fremde Erlebnisse, mythische und historische Begebenheiten und dergleichen nicht von vorn herein ausgeschlossen, diese Breite des Inhalts aber darf hier nicht wie in dem Epos aus dem Grunde auftreten, weil sie zur Totalität einer bestimmten Wirklichkeit gehört, sondern hat nur darin ihr Recht zu suchen, daß sie in der subjektiven Erinnerung und beweglichen Kombinationsgabe lebendig wird.

ββ. Als den eigentlichen Einheitspunkt des lyrischen Gedichts müssen wir deshalb das subjektive Innere ansehn. Die Innerlichkeit als solche jedoch ist Theils die ganz formelle Einheit des Subjekts mit sich, Theils zersplittert und zerstreut sie sich zur buntesten Besonderung und verschiedenartigsten Mannigfaltigkeit der Vorstellungen, Gefühle, Eindrücke, Anschauungen u. s. f., deren Verknüpfung nur darin besteht, daß ein und dasselbe Ich sie als bloßes Gefäß gleichsam in sich trägt. Um den zusammenhaltenden Mittelpunkt des lyrischen Kunstwerks abgeben zu können, muß deshalb das Subjekt einerseits zur konkreten **Bestimmtheit** der Stimmung oder Situation fortgeschritten seyn, andererseits sich mit dieser Besonderung seiner als mit sich selber **zusammenschließen**, so daß es **sich** in derselben empfindet und vorstellt. Dadurch allein wird es dann zu einer in sich begränzten subjektiven Totalität, und spricht nur das aus, was aus dieser Bestimmtheit hervorgeht und mit ihr in Zusammenhang steht.

$\gamma\gamma$. Am vollständigsten lyrisch ist in dieser Rücksicht die in einem konkreten Zustande koncentrirte Stimmung des Gemüths, indem das empfindende Herz das Innerste und Eigenste der Subjektivität ist, die Reflexion und aufs Allgemeine gerichtete Betrachtung aber leicht in das Didaktische hineingerathen, oder das Substantielle und Sachliche des Inhalts in epischer Weise hervorheben kann.

β. Ueber die Entfaltung zweitens des lyrischen Gedichts läßt sich im Allgemeinen ebensowenig Bestimmtes feststellen, und ich muß mich daher auch hier auf einige durchgreifendere Bemerkungen einschränken.

$\alpha\alpha$. Die Fortentwickelung des Epos ist verweilender Art, und breitet sich überhaupt zur Darstellung einer weitverzweigten Wirklichkeit aus. Denn im Epos legt das Subjekt sich in das Objektive hinein, das sich nun seiner selbstständigen Realität nach für sich ausgestaltet und fortbewegt. Im Lyrischen dagegen ist es die Empfindung und Reflexion, welche umgekehrt die vorhandene Welt in sich hineinzieht, dieselbe in diesem inneren Elemente durchlebt, und erst, nachdem sie zu etwas selber Innerlichem geworden ist, in Worte faßt und ausspricht. Im Gegensatze epischer Ausbreitung hat daher die Lyrik die Zusammengezogenheit zu ihrem Principe, und muß vornehmlich durch die innere Tiefe des Ausdrucks, nicht aber durch die Weitläufigkeit der Schilderung oder Explikation überhaupt wirken wollen. Doch bleibt dem lyrischen Dichter zwischen der fast verstummenden Gedrungenheit, und der zu beredter Klarheit vollständig herausgearbeiteten Vorstellung der größte Reichthum von Nüancen und Stufen offen. Ebensowenig darf die Veranschaulichung äußerer Gegenstände verbannt seyn. Im Gegentheil, die recht konkreten lyrischen Werke stellen das Subjekt auch in seiner äußeren Situation dar, und nehmen deshalb die Naturumgebung, Lokalität u. s. f. gleichfalls in sich hinein; ja es giebt Gedichte, welche sich ganz auf dergleichen Schilderungen beschränken.

Dann aber macht nicht die reale Objektivität und deren plastische Ausmalung, sondern das Anklingen des Aeußern an das Gemüth, die dadurch erregte Stimmung, das in solcher Umgebung sich empfindende Herz das eigentlich Lyrische aus, so daß uns durch die vor's Auge gebrachten Züge nicht dieser oder jener Gegenstand zur äußeren Anschauung, sondern das Gemüth, das sich in denselben hineingelegt hat, zum inneren Bewußtseyn kommen, und uns zu derselben Empfindungsweise oder Betrachtung bewegen soll. Das deutlichste Beispiel liefern hiefür die Romanze und Ballade, welche, wie ich schon oben andeutete, um so lyrischer sind, jemehr sie von der berichteten Begebenheit nur gerade das heraussheben, was dem inneren Seelenzustande entspricht, in welchem der Dichter erzählt, und uns den ganzen Hergang in solcher Weise darbieten, daß uns daraus diese Stimmung selber lebendig zurückklingt. Deshalb bleibt alles eigentliche, wenn auch empfindungsvolle Ausmalen äußerer Gegenstände, ja selbst die weitläufige Charakteristik innerer Situationen in der Lyrik immer von geringerer Wirksamkeit, als das engere Zusammenziehn und der bezeichnungsreich koncentrirte Ausdruck.

ββ. Episoden zweitens sind dem lyrischen Dichter gleichfalls unverwehrt, doch darf er sich ihrer aus einem ganz anderen Grunde als der epische bedienen. Für das Epos liegen sie im Begriffe der objektiv ihre Seiten verselbstständigenden Totalität, und erhalten in Rücksicht auf den Fortgang der epischen Handlung zugleich den Sinn von Verzögerungen und Hemmnissen. Ihre lyrische Berechtigung dagegen ist subjektiver Art. Das lebendige Individuum nämlich durchläuft seine innere Welt schneller, erinnert sich bei den verschiedensten Gelegenheiten der verschiedensten Dinge, verknüpft das Allermannigfaltigste, und läßt sich, ohne dadurch von seiner eigentlichen Grundempfindung oder dem Gegenstande seiner Reflexion abzukommen, von seiner Vorstellung und Anschauung herüber und hinüberführen. Die gleiche Lebendigkeit steht nun auch dem poetischen Innern zu, ob-

schon es sich meistens schwer sagen läßt, ob dieses und jenes in einem lyrischen Gedichte episodisch zu nehmen sey oder nicht. Ueberhaupt aber gehören Abschweifungen, wenn sie nur die Einheit nicht zerreißen, vor allem aber überraschende Wendungen, witzige Kombinationen und plötzliche, fast gewaltsame Uebergänge gerade der Lyrik eigens zu.

γγ. Deshalb kann die Art des Fortgangs und Zusammenhanges in diesem Gebiete der Dichtkunst gleichfalls Theils unterschiedener, Theils ganz entgegengesetzter Natur seyn. Im Allgemeinen verträgt die Lyrik, ebensowenig als das Epos, weder die Willkür des gewöhnlichen Bewußtseyns, noch die bloß verständige Konsequenz oder den spekulativ in seiner Nothwendigkeit dargelegten Fortschrttt des wissenschaftlichen Denkens, sondern verlangt eine Freiheit und Selbstständigkeit auch der einzelnen Theile. Wenn sich aber für das Epos diese relative Isolirung aus der Form des realen Erscheinens herschreibt, in dessen Typus die epische Poesie veranschaulicht, so giebt umgekehrt wieder der lyrische Dichter den besonderen Empfindungen und Vorstellungen, in denen er sich ausspricht, den Charakter freier Vereinzelung, weil jede derselben, obschon alle von der ähnlichen Stimmung und Betrachtungsweise getragen sind, dennoch ihrer Besonderheit nach sein Gemüth erfüllt, und dasselbe so lange auf diesen einen Punkt koncentrirt, bis es sich zu anderen Anschauungen und Seiten der Empfindung herüber wendet. Hiebei nun kann der fortleitende Zusammenhang ein wenig unterbrochener ruhiger Verlauf seyn, ebensosehr aber auch in lyrischen Sprüngen von einer Vorstellung vermittlungslos zu einer andern weitabliegenden übergehn, so daß der Dichter sich scheinbar fessellos umherwirft, und dem besonnen folgernden Verstande gegenüber in diesem Fluge trunkener Begeisterung sich von einer Macht besessen zeigt, deren Pathos ihn selbst wider seinen Willen regiert und mit sich fortreißt. Der Schwung und Kampf solcher Leidenschaft ist einigen Arten der Lyrik so

sehr eigen, daß z. B. Horaz in vielen Gedichten dergleichen den Zusammenhang anscheinend auflösende Sprünge mit feiner Berechnung künstlich zu machen bemüht war. — Die mannigfaltigen Mittelstufen der Behandlung endlich, welche zwischen diesen Endpunkten des klarsten Zusammenhangs und ruhigen Verlaufs einerseits, und des ungebundenen Ungestüms der Leidenschaft und Begeisterung andererseits liegen, muß ich übergehn.

γ. Das Letzte nun, was uns in dieser Sphäre noch zu besprechen übrig bleibt, betrifft die äußere Form und Realität des lyrischen Kunstwerks. Hier herein fallen vornehmlich das Metrum und die Musikbegleitung.

αα. Daß der Hexameter in seinem gleichmäßigen, gehaltenen und doch auch wieder lebendigen Fortströmen das Vortrefflichste der epischen Sylbenmaaße sey, läßt sich leicht einsehen. Für die Lyrik nun aber haben wir sogleich die größte Mannigfaltigkeit verschiedener Metra und die vielseitigere innere Struktur derselben zu fordern. Der Stoff des lyrischen Gedichts nämlich ist nicht der Gegenstand in seiner ihm selbst angehörigen realen Entfaltung, sondern die subjektive innere Bewegung des Dichters, deren Gleichmäßigkeit oder Wechsel, Unruhe oder Ruhe, stilles Hinfließen oder strudelnderes Fluthen und Springen sich nun auch als zeitliche Bewegung der Wortklänge, in denen sich das Innere kundgiebt, äußern muß. Die Art der Stimmung und ganzen Auffassungsweise hat sich schon im Versmaaß anzukündigen. Denn der lyrische Erguß steht zu der Zeit, als äußerem Elemente der Mittheilung, in einem viel näheren Verhältniß als das epische Erzählen, das die realen Erscheinungen in die Vergangenheit verlegt, und in einer mehr räumlichen Ausbreitung nebeneinander stellt oder verwebt, wogegen die Lyrik das augenblickliche Auftauchen der Empfindungen und Vorstellungen in dem zeitlichen Nacheinander ihres Entstehens und ihrer Ausbildung darstellt und deshalb die verschiedenartige zeitliche Bewegung selbst künstlerisch zu gestalten hat. — Zu dieser Un-

terschiedenheit nun gehört erstens das buntere Aneinanderreihen von Längen und Kürzen in einer abgebrocheneren Ungleichheit der rhythmischen Füße, zweitens die verschiedenartigeren Einschnitte, und drittens die Abrundung zu Strophen, welche sowohl in Rücksicht auf Länge und Kürze der einzelnen Zeilen als auch in Betreff auf die rhythmische Figuration derselben in sich selbst und in ihrer Auseinanderfolge von reichhaltiger Abwechselung seyn können.

ββ. Lyrischer nun zweitens als diese kunstgemäße Behandlung der zeitlichen Dauer und ihrer rhythmischen Bewegung ist der Klang als solcher der Wörter und Sylben. Hieher gehört vornehmlich die Alliteration, der Reim und die Assonanz. Bei diesem Systeme der Versifikation nämlich überwiegt, wie ich dieß früher schon auseinander gesetzt habe, einerseits die geistige Bedeutsamkeit der Sylben, der Accent des Sinns, der sich von dem bloßen Naturelement für sich fester Längen und Kürzen loslöst, und nun vom Geist her die Dauer, Hervorhebung und Senkung bestimmt; andererseits thut sich der auf bestimmte Buchstaben, Sylben und Wörter ausdrücklich koncentrirte Klang isolirt hervor. Sowohl dieß Vergeistigen durch die innere Bedeutung, als auch dieß Herausheben des Klangs ist der Lyrik schlechthin gemäß, in sofern sie Theils das, was da ist und erscheint, nur in dem Sinne aufnimmt und ausspricht, welchen dasselbe für das Innere hat, Theils als Material ihrer eigenen Mittheilung vornehmlich den Klang und Ton ergreift. Zwar kann sich auch in diesem Gebiete das rhythmische Element mit dem Reime verschwistern, doch geschieht dieß dann in einer selbst wieder dem musikalischen Takt sich annähernden Weise. Streng genommen ließe sich deshalb die poetische Anwendung der Assonanz, der Alliteration und des Reims auf das Gebiet der Lyrik beschränken, denn obschon sich das mittelaltrige Epos nicht von jenen Formen, der Natur der neueren Sprachen zufolge, fernhalten kann, so ist dieß jedoch hauptsächlich nur deswegen

zulässig, weil hier von Hause aus das lyrische Element innerhalb der epischen Poesie selber von größerer Wirksamkeit wird, und sich stärker noch in Heldenliedern, romanzen- und balladenartigen Erzählungen u. s. w. Bahn bricht. Das Aehnliche findet in der dramatischen Dichtkunst statt. Was nun aber der Lyrik eigenthümlicher angehört, ist die verzweigtere Figuration des Reims, die sich in Betreff auf die Wiederkehr der gleichen oder die Abwechselung verschiedener Buchstaben-, Sylben- und Wortklänge zu mannigfach gegliederten und verschränkten Reimstrophen ausbildet und abrundet. Dieser Abtheilungen bedienen sich freilich die epische und die dramatische Poesie gleichfalls, doch nur aus demselben Grunde, aus welchem sie auch den Reim nicht verbannen. So geben z. B. die Spanier in der ausgebildetesten Epoche ihrer dramatischen Entwicklung dem spitzfündigen Spiele der in ihrem Ausdruck alsdann wenig dramatischen Leidenschaft einen durchaus freien Raum, und verleiben Oktavreime, Sonette u. s. f. ihren sonstigen dramatischen Versmaaßen ein, oder zeigen wenigstens in fortlaufenden Assonanzen und Reimen ihre Vorliebe für das tönende Element der Sprache.

$\gamma\gamma$. Drittens endlich wendet sich die lyrische Poesie noch in verstärkterem Grade, als dieß durch den bloßen Reim möglich ist, der Musik dadurch zu, daß das Wort zur wirklichen Melodie und zum Gesang wird. Auch diese Hinneigung läßt sich vollständig rechtfertigen. Je weniger nämlich der lyrische Stoff und Inhalt für sich Selbstständigkeit und Objektivität hat, sondern vorzugsweise innerlicher Art ist, und nur in dem Subjekte als solchen wurzelt, während er dennoch zu seiner Mittheilung einen äußeren Haltpunkt nöthig macht, um so mehr fordert er für den Vortrag eine entschiedene Aeußerlichkeit. Weil er innerlicher bleibt, muß er äußerlich erregender werden. Diese sinnliche Erregung aber des Gemüths vermag nur die Musik hervorzubringen.

So finden wir denn auch in Rücksicht auf äußere Exekution die lyrische Poesie durchgängig fast in der Begleitung der Musik. Doch ist hier ein wesentlicher Stufengang in dieser Vereinigung nicht zu übersehn. Denn mit eigentlichen Melodieen verschmelzt sich wohl erst die romantische, und vornehmlich die moderne Lyrik, und zwar in solchen Liedern besonders, in welchen die Stimmung, das Gemüth das vorwaltende bleibt, und die Musik nun diesen innern Klang der Seele zur Melodie zu verstärken und auszubilden hat; wie das Volkslied z. B. eine musikalische Begleitung liebt und hervorruft. Kanzonen dagegen, Elegieen, Episteln u. s. f. ja selbst Sonette werden in neuerer Zeit nicht leicht einen Komponisten finden. Wo nämlich die Vorstellung und Reflexion oder auch die Empfindung in der Poesie selbst zu vollständiger Explikation kommt, und sich schon dadurch Theils der bloßen Koncentration des Gemüths, Theils dem sinnlichen Elemente der Kunst mehr und mehr enthebt, da gewinnt die Lyrik bereits als sprachliche Mittheilung eine größere Selbstständigkeit und giebt sich dem engen Anschließen an die Musik nicht so gefügig hin. Je unexplicirter umgekehrt das Innere ist, das sich ausdrücken will, desto mehr bedarf es der Hülfe der Melodie. Weshalb nun aber die Alten der durchsichtigen Klarheit ihrer Diktion zum Trotz, dennoch beim Vortrag die Unterstützung der Musik, und in welchem Maaße sie dieselbe forderten, werden wir noch später zu berühren Gelegenheit haben.

c) Die Arten der eigentlichen Lyrik.

Was nun drittens die besonderen Arten angeht, zu denen die lyrische Poesie auseinandertritt, so habe ich einiger, welche den Uebergang aus der erzählenden Form des Epos in die subjektive Darstellungsweise bilden, bereits nähere Erwähnung gethan. Auf der entgegengesetzten Seite könnte man nun ebenso das Hervorkommen des Dramatischen aufzeigen wollen; dieses

Herüberneigen aber zur Lebendigkeit des Drama beschränkt sich hier im Wesentlichen nur darauf, daß auch das lyrische Gedicht als Zwiegespräch, ohne jedoch zu einer sich konfliktvoll weiter bewegenden Handlung fortzugehn, die äußere Form des Dialogs in sich aufzunehmen vermag. Diese Uebergangsstufen und Zwitterarten wollen wir jedoch bei Seite liegen lassen, und nur kurz diejenigen Formen betrachten, in welchen sich das eigentliche Princip der Lyrik unvermischt geltend macht. Der Unterschied derselben findet seinen Grund in der Stellung, welche das dichtende Bewußtseyn zu seinem Gegenstande einnimmt.

α. Auf der einen Seite nämlich hebt das Subjekt die Partikularität seiner Empfindung und Vorstellung auf, und versenkt sich in die allgemeine Anschauung Gottes oder der Götter, deren Größe und Macht das ganze Innere durchdringt, und den Dichter als Individuum verschwinden läßt. Hymnen, Dithyramben, Päane, Psalmen gehören in diese Klasse, welche sich dann wieder bei den verschiedenen Völkern verschiedenartig ausbildet. Im Allgemeinsten will ich nur auf folgenden Unterschied aufmerksam machen.

αα. Der Dichter, der sich über die Beschränktheit seiner eigenen inneren und äußeren Zustände, Situationen und der damit verknüpften Vorstellungen erhebt, und sich dafür dasjenige zum Gegenstande macht, was ihm und seiner Nation als absolut und göttlich erscheint, kann sich das Göttliche e r s t e n s zu einem objektiven Bilde abrunden, und das für die innere Anschauung entworfene und ausgeführte Bild zum Preise der Macht und Herrlichkeit des besungenen Gottes für Andere hinstellen. Von dieser Art sind z. B. die Hymnen, welche dem Homer zugeschrieben werden. Sie enthalten vornehmlich mythologische, nicht etwa nur symbolisch aufgefaßte, sondern in episch gediegener Anschaulichkeit ausgestaltete Situationen und Geschichten des Gottes, zu dessen Ruhm sie gedichtet sind.

ββ. Umgekehrt zweitens und lyrischer ist der dithyrambenmäßige Aufschwung als subjektiv gottesdienstliche Erhebung, die fortgerissen von der Gewalt ihres Gegenstandes, wie im Innersten durchgerüttelt und betäubt, in ganz allgemeiner Stimmung es nicht zu einem objektiven Bilden und Gestalten bringen kann, sondern beim Aufjauchzen der Seele stehn bleibt. Das Subjekt geht aus sich heraus, hebt sich unmittelbar in das Absolute hinein, von dessen Wesen und Macht erfüllt es nun jubelnd einen Preis über die Unendlichkeit anstimmt, in welche es sich versenkt, und über die Erscheinungen, in deren Pracht sich die Tiefen der Gottheit verkündigen.

Die Griechen haben es innerhalb ihrer gottesdienstlichen Feierlichkeiten nicht lange bei solchen bloßen Ausrufungen und Anrufungen bewenden lassen, sondern sind dazu fortgegangen, dergleichen Ergüsse durch Erzählung bestimmter mythischer Situationen und Handlungen zu unterbrechen. Diese zwischen die lyrischen Ausbrüche hineingestellten Darstellungen machten sich dann nach und nach zur Hauptsache, und bildeten, indem sie als lebendig abgeschlossene Handlung für sich in Form der Handlung hervortraten, das Drama aus, das nun seinerseits wieder die Lyrik der Chöre als integrirenden Theil in sich hineinnahm.

Durchgreifender dagegen finden wir diesen Schwung der Erhebung, dieß Aufblicken, Jauchzen und Aufschreien der Seele zu dem Einen, worin das Subjekt das Endziel seines Bewußtseyns und den eigentlichen Gegenstand aller Macht und Wahrheit, alles Ruhmes und Preises findet, in vielen der erhabeneren Psalmen des alten Testamentes. Wie es z. B. im 33sten Psalm heißt: „Freuet euch des Herrn, ihr Gerechten; die Frommen sollen ihn schön preisen. Danket dem Herrn mit Harfen, und lobsinget ihm auf dem Psalter von zehn Saiten; singet ihm ein neues Lied, und machet's gut auf Saitenspielen mit Schalle. Denn des Herren Wort ist wahrhaftig, und was er zusaget, das hält er gewiß. Er liebet Gerechtigkeit und Gericht. Die Erde ist

voll der Güte des Herrn, der Himmel ist durchs Wort des Herrn gemacht, und alle sein Heer durch den Geist seines Mundes" ꝛc. Ebenso im 29sten Psalm: „Bringet her dem Herrn, ihr Gewaltigen, bringet her dem Herrn Ehre und Stärke. Bringet dem Herrn Ehre seines Namens, betet an den Herrn in heiligem Schmuck. Die Stimme des Herrn gehet auf den Wassern, der Gott der Ehren donnert, der Herr auf großen Wassern, die Stimme des Herrn gehet mit Macht, die Stimme des Herrn gehet herrlich. Die Stimme des Herrn zerbricht die Cedern, der Herr zerbricht die Cedern des Libanon. Und machet sie läcken wie ein Kalb, Libanon und Sirion wie ein junges Einhorn. Die Stimme des Herrn häuet wie Feuerflammen. Die Stimme des Herrn erreget die Wüsten" u. s. f.

Solch eine Erhebung und lyrische Erhabenheit enthält ein Außersichseyn, und wird deshalb weniger zu einem sich Vertiefen in den konkreten Inhalt, so daß die Phantasie in ruhiger Befriedigung die Sache gewähren ließe, als sie sich vielmehr nur zu einem unbestimmten Enthusiasmus steigert, der das dem Bewußtseyn Unaussprechliche zur Empfindung und Anschauung zu bringen ringt. In dieser Unbestimmtheit kann sich das subjektive Innere seinen unerreichbaren Gegenstand nicht in beruhigter Schönheit vorstellen, und seines Ausdrucks im Kunstwerke genießen; statt eines ruhigen Bildes stellt die Phantasie die äußerlichen Erscheinungen, die sie ergreift, ungeregelter, abgerissen zusammen, und da sie im Innern zu keiner festen Gliederung der besonderen Vorstellungen gelangt, bedient sie sich auch im Aeußeren nur eines willkürlicher herausstoßenden Rhythmus.

Die Propheten, welche der Gemeinde gegenüberstehn, gehn dann mehr schon, großentheils im Grundtone des Schmerzes und der Wehklage über den Zustand ihres Volks, in diesem Gefühl der Entfremdung und des Abfalls, in der erhabenen

Gluth ihrer Gesinnung und ihres politischen Zornes zur paränetischen Lyrik fort.

Aus übergroßer Wärme nun aber wird in späteren nachbildenden Zeiten diese dann künstlichere Hitze leicht kalt und abstrakt. So sind z. B. viele hymnen- und psalmenartige Gedichte Klopstock's weder von Tiefe der Gedanken noch von ruhiger Entwickelung irgend eines religiösen Inhalts, sondern was sich darin ausdrückt, ist vornehmlich der Versuch dieser Erhebung zum Unendlichen, das der modernen aufgeklärten Vorstellung gemäß nur zur leeren Unermeßlichkeit und unbegreiflichen Macht, Größe und Herrlichkeit Gottes, gegenüber der dadurch ganz begreiflichen Ohnmacht und erliegenden Endlichkeit des Dichters, auseinandergeht.

β. Auf einem zweiten Standpunkte stehn diejenigen Arten der lyrischen Poesie, welche sich durch den allgemeinen Namen Ode, im neueren Sinne des Worts, bezeichnen lassen. Hier tritt im Unterschiede der vorigen Stufe sogleich die für sich herausgehobene Subjektivität des Dichters als eine Hauptseite an die Spitze, und kann sich gleichfalls in zwiefacher Beziehung geltend machen.

αα. Einerseits nämlich erwählt sich der Dichter auch innerhalb dieser neuen Form und Aeußerungsweise, wie bisher, einen in sich selbst gewichtigen Inhalt, den Ruhm und Preis der Götter, Helden, Fürsten, Liebe, Schönheit, Kunst, Freundschaft u. s. f., und zeigt sein Inneres von diesem Gehalt und dessen konkreter Wirklichkeit so durchdrungen erfüllt und hingerissen, daß es scheint, als habe der Gegenstand sich in diesem Schwunge der Begeisterung der ganzen Seele bemächtigt, und walte in ihr als die einzig bestimmende Macht. Wäre dieß nun vollständig der Fall, so könnte die Sache sich für sich objektiv zu einem epischen Skulpturbilde plastisch ausgestalten, bewegen und abschließen. Umgekehrt aber ist es gerade seine eigene Subjektivität und deren Größe, welche der Dichter für sich

auszusprechen und objektiv zu machen hat, so daß er sich nun seinerseits des Gegenstandes bemächtigt, ihn innerlich verarbeitet, sich selbst in ihm zur Aeußerung bringt, und deshalb in freier Selbstständigkeit den objektiven Entwickelungsgang durch seine eigene Empfindung oder Reflexion unterbricht, subjektiv beleuchtet, verändert, und somit nicht die Sache, sondern die von ihr erfüllte subjektive Begeisterung zum Meister werden läßt. Hiermit haben wir jedoch zwei verschiedene ja entgegengesetzte Seiten; die hinreißende Macht des Inhalts, und die subjektive poetische Freiheit, welche im Kampf mit dem Gegenstande, der sie bewältigen will, hervorbricht. Der Drang nun dieses Gegensatzes vornehmlich ist es, welcher den Schwung und die Kühnheit der Sprache und Bilder, das scheinbar Regellose des inneren Baues und Verlaufs, die Abschweifungen, Lücken, plötzlichen Uebergänge u. s. f. nothwendig macht, und die innere poetische Höhe des Dichters durch die Meisterschaft bewährt, mit welcher er in künstlerischer Vollendung diesen Zwiespalt zu lösen, und ein in sich selber einheitsvolles Ganzes zu produciren mächtig bleibt, das ihn, als sein Werk, über die Größe seines Gegenstandes hinaushebt.

Aus dieser Art lyrischer Begeisterung sind viele der pindarischen Oden hervorgegangen, deren siegende innere Herrlichkeit sich dann ebenso in dem vielfach bewegten und doch zu festem Maaß geregelten Rhythmus kund giebt. Horaz dagegen ist besonders da, wo er sich am meisten erheben will, sehr kühl und nüchtern, und von einer nachahmenden Künstlichkeit, welche die mehr nur verständige Feinheit der Komposition vergebens zu verdecken sucht. Auch Klopstock's Begeisterung bleibt nicht jedesmal echt, sondern wird häufig zu etwas Gemachtem, obschon manche seiner Oden voll wahrer und wirklicher Empfindung und von einer hinreißenden männlichen Würde und Kraft des Ausdrucks sind.

ββ. Andererseits aber braucht der Inhalt nicht schlechthin gehaltvoll und wichtig zu seyn, sondern der Dichter zwei-

tens wird sich selbst in seiner Individualität von solcher Wichtigkeit, daß er nun auch unbedeutenderen Gegenständen, weil er sie zum Inhalte seines Dichtens macht, Würde, Adel oder doch wenigstens überhaupt ein höheres Interesse verleiht. Von dieser Art ist Vieles in Horazen's Oden, und auch Klopstock und Andere haben sich auf diesen Standpunkt gestellt. Hier ist es dann nicht das Bedeutende des Gehalts, womit der Dichter kämpft, sondern er hebt im Gegentheil das für sich Bedeutungslose in äußeren Anlässen, kleinen Vorfällen, u. s. f. zu der Höhe hinauf, auf welcher er selbst sich empfindet und vorstellt.

γ. Die ganze unendliche Mannigfaltigkeit der lyrischen Stimmung und Reflexion breitet sich endlich auf der Stufe des Liedes auseinander, in welchem deshalb auch die Besonderheit der Nationalität und dichterischen Eigenthümlichkeit am vollständigsten zum Vorschein kommt. Das Allerverschiedenartigste kann hierunter begriffen werden, und eine genaue Klassifikation wird höchst schwierig. Im Allgemeinsten lassen sich etwa folgende Unterschiede sondern.

αα. Erstens das eigentliche Lied, das zum Singen oder auch nur zum Trällern für sich und in Gesellschaft bestimmt ist. Da braucht's nicht viel Inhalt, innere Größe und Hoheit; im Gegentheil Würde, Adel, Gedankenschwere würden der Lust, sich unmittelbar zu äußern, nur hinderlich werden. Großartige Reflexionen, tiefe Gedanken, erhabene Empfindungen nöthigen das Subjekt, aus seiner unmittelbaren Individualität und deren Interesse und Seelenstimmung schlechthin herauszutreten. Diese Unmittelbarkeit der Freude und des Schmerzes, das Partikuläre in ungehemmter Innigkeit soll aber gerade im Liede seinen Ausdruck finden. In seinen Liedern ist sich jedes Volk daher auch am meisten heimisch und behaglich.

Wie gränzenlos sich nun dieß Gebiet in seinem Umfange des Inhalts und seiner Verschiedenheit des Tones ausdehnt, so unterscheidet sich doch jedes Lied von den bisherigen Arten so-

gleich durch seine Einfachheit in Ansehung des Stoffes, Ganges, Metrums, der Sprache, Bilder u. s. f. Es fängt von sich im Gemüthe an, und geht nun nicht etwa in begeisterndem Fluge von einem Gegenstande zum andern fort, sondern haftet überhaupt beschlossener in ein und demselben Inhalte fest, sey derselbe nun eine einzelne Situation oder irgend eine bestimmte Aeußerung der Lust oder Traurigkeit, deren Stimmung und Anschauungen uns durch's Herz ziehn. In dieser Empfindung oder Situation bleibt das Lied ohne Ungleichheit des Fluges und Affekts, ohne Kühnheit der Wendungen und Uebergänge ruhig und einfach stehn, und bildet nur dieses Eine in leichtem Flusse der Vorstellung bald abgebrochener und koncentrirter, bald ausgebreiteter und folgerechter, sowie in sangbaren Rhythmen und leicht faßlichen ohne mannigfaltige Verschlingung wiederkehrenden Reimen zu einem Ganzen aus. Weil es nun aber meist das An und für sich Flüchtigere zu seinem Inhalte hat, muß man nicht etwa meinen, daß eine Nation hundert und tausend Jahre hindurch die nämlichen Lieder singen müßte. Ein irgend sich weiter entwickelndes Volk ist nicht so arm und dürftig, daß es nur einmal Liederdichter unter sich hätte; gerade die Liederpoesie stirbt, im Unterschiede der Epopöe, nicht aus, sondern erweckt sich immer von Frischem. Dieß Blumenfeld erneuert sich in jeder Jahreszeit, und nur bei gedrückten, von jedem Vorschreiten abgeschnittenen Völkern, die nicht zu der immer neubelebten Freudigkeit des Dichtens kommen, erhalten sich die alten und ältesten Lieder. Das einzelne Lied wie die einzelne Stimmung entsteht und vergeht, regt an, erfreut, und wird vergessen. Wer kennt und singt z. B. noch die Lieder, welche vor funfzig Jahren allgemein bekannt und beliebt waren? Jede Zeit schlägt ihren neuen Liederton an, und der frühere klingt ab, bis er gänzlich verstummt. Dennoch aber muß jedes Lied, nicht sowohl eine Darstellung der Persönlichkeit des Sängers als solchen, als eine Gemeingültigkeit haben, welche vielfach anspricht, gefällt, die

gleiche Empfindung anregt, und so nun auch von Munde zu Munde geht. Lieder die nicht allgemein in ihrer Zeit gesungen werden, sind selten echter Art.

Als den wesentlichen Unterschied nun in der Ausdrucksweise des Liedes will ich nur zwei Hauptseiten herausheben, welche ich schon früher berührt habe. Eines Theils nämlich kann der Dichter sein Inneres und dessen Bewegungen ganz offen und ausgelassen aussprechen, besonders die freudigen Empfindungen und Zustände, so daß er alles, was in ihm vorgeht, vollständig mittheilt; anderen Theils aber kann er im entgegengesetzten Extrem gleichsam nur durch sein Verstummen ahnen lassen, was in seinem unaufgeschlossenen Gemüthe sich zusammendrängt. Die erste Art des Ausdrucks gehört hauptsächlich dem Orient und besonders der sorglosen Heiterkeit und begierdefreien Expansion der muhamedanischen Poesie an, deren glänzende Anschauung sich in sinniger Breite und witzigen Verknüpfungen herüber und hinüber zu wenden liebt. Die zweite dagegen sagt mehr der nordisch in sich koncentrirten Innerlichkeit des Gemüths zu, das in gedrungener Stille oft nur nach ganz äußerlichen Gegenständen zu greifen und in ihnen anzudeuten vermag, daß das in sich gepreßte Herz sich nicht aussprechen und Luft machen könne, sondern wie das Kind, mit dem der Vater im Erlkönig durch Nacht und Wind reitet, in sich verglimmt und erstickt. Dieser Unterschied, der auch sonst schon im Lyrischen sich in allgemeiner Weise als Volks- und Kunstpoesie, Gemüth und umfassendere Reflexion geltend macht, kehrt auch hier innerhalb des Liedes mit vielfachen Nüancen und Mittelstufen wieder.

Was nun endlich einzelne Arten betrifft, die sich hieher zählen lassen, so will ich nur folgende erwähnen.

Erstlich Volkslieder, welche ihrer Unmittelbarkeit wegen hauptsächlich auf dem Standpunkte des Liedes stehn bleiben, und meist sangbar sind, ja des begleitenden Gesanges bedürfen. Sie erhalten Theils die nationalen Thaten und Begebnisse, in wel-

chen das Volk sein eigenstes Leben empfindet, in der Erinnerung wach, Theils sprechen sie die Empfindungen und Situationen der verschiedenen Stände, das Mitleben mit der Natur und den nächsten menschlichen Verhältnissen unmittelbar aus, und stimmen die verschiedenartigsten Töne der Lustigkeit oder Trauer und Wehmuth an. — Ihnen gegenüber zweitens stehn die Lieder einer schon in sich vielfach bereicherten Bildung, welche sich zu geselliger Erheiterung an den mannigfaltigsten Scherzen, anmuthigen Wendungen, kleinen Vorfällen und sonstigen galanten Einkleidungen ergötzt, oder empfindsamer sich an die Natur und an Situationen des engeren menschlichen Lebens wendet, und diese Gegenstände so wie die Gefühle dabei und darüber beschreibt, indem der Dichter in sich zurückgeht, und sich an seiner eigenen Subjektivität und deren Herzensregungen weidet. Bleiben dergleichen Lieder bei der bloßen Beschreibung, besonders von Naturgegenständen stehn, so werden sie leicht trivial und zeugen von keiner schöpferischen Phantasie. Auch mit dem Beschreiben der Empfindungen über etwas geht es häufig nicht besser. Vor allem muß der Dichter bei solcher Schilderung der Gegenstände und Empfindungen nicht mehr in der Befangenheit der unmittelbaren Wünsche und Begierden stehen, sondern in theoretischer Freiheit sich schon eben so sehr darüber erhoben haben, so daß es ihm nur auf die Befriedigung ankommt, welche die Phantasie als solche giebt. Diese unbekümmerte Freiheit, diese Ausweitung des Herzens und Befriedigung im Elemente der Vorstellung giebt z. B. vielen der anakreontischen Lieder, sowie den Gedichten des Hafis und dem goethischen westöstlichen Divan den schönsten Reiz geistiger Freiheit und Poesie. — Drittens nun aber ist auch auf dieser Stufe ein höherer allgemeiner Inhalt nicht etwa ausgeschlossen. Die meisten protestantischen Gesänge für kirchliche Erbauung z. B. gehören zur Klasse der Lieder. Sie drücken die Sehnsucht nach Gott, die Bitte um seine Gnade, die Reue, Hoffnung, Zuversicht, den Zweifel,

Glauben u. s. f. des protestantischen Herzens zwar als Angelegenheit und Situation des einzelnen Gemüths aus, aber auf allgemeine Weise, in welcher diese Empfindungen und Zustände zugleich mehr oder weniger Angelegenheit eines Jeden seyn können oder sollen.

ββ. Zu einer zweiten Gruppe dieser umfassenden Stufe lassen sich die Sonette, Sestinen, Elegieen, Episteln u. s. f. rechnen. Diese Arten treten aus dem bisher betrachteten Kreise des Liedes schon heraus. Die Unmittelbarkeit des Empfindens und Aeußerns nämlich hebt sich hier zur Vermittelung der Reflexion und vielseitig umherblickenden, das Einzelne der Anschauung und Herzenserfahrung unter allgemeinere Gesichtspunkte zusammenfassenden Betrachtung auf; Kenntniß, Gelehrsamkeit, Bildung überhaupt darf sich geltend machen, und wenn auch in allen diesen Beziehungen die Subjektivität, welche das Besondere und Allgemeine in sich verknüpft und vermittelt, das Herrschende und Hervorstechende bleibt, so ist doch der Standpunkt, auf den sie sich stellt, allgemeiner und erweiterter als im eigentlichen Liede. Besonders die Italiener z. B. haben in ihren Sonetten und Sestinen ein glänzendes Beispiel einer feinsinnig reflektirenden Empfindung gegeben, die in einer Situation nicht bloß die Stimmungen der Sehnsucht, des Schmerzes, Verlangens u. s. f. oder die Anschauungen von äußeren Gegenständen mit inniger Koncentration unmittelbar ausdrückt, sondern sich vielfach herumwindet, mit Besonnenheit weit in Mythologie, Geschichte, Vergangenheit und Gegenwart umherblickt, und doch immer in sich wiederkehrt und sich beschränkt und zusammenhält. Dieser Art der Bildung ist weder die Einfachheit des Liedes vergönnt, noch die Erhebung der Ode gestattet, wodurch denn einerseits die Sangbarkeit fortfällt, andererseits aber, als Gegentheil des begleitenden Singens, die Sprache selbst in ihrem Klingen und künstlichen Reimen zu einer tönenden Melodie des Wortes wird. Die Elegie dagegen kann in Sylbenmaaß, Reflexionen, Aus-

sprüchen und beschreibender Darstellung der Empfindungen epischer gehalten seyn.

$\gamma\gamma$. Die dritte Stufe in dieser Sphäre wird durch eine Behandlungsweise ausgefüllt, deren Charakter neuerdings unter uns Deutschen am schärfsten in Schiller hervorgetreten ist. Die meisten seiner lyrischen Gedichte, wie die Resignation, die Ideale, das Reich der Schatten, die Künstler, das Ideal und das Leben, sind ebensowenig eigentliche Lieder als Oden oder Hymnen, Episteln, Sonette oder Elegieen im antiken Sinne; sie nehmen im Gegentheil einen von allen diesen Arten verschiedenen Standpunkt ein. Was sie auszeichnet, ist besonders der großartige Grundgedanke ihres Inhalts, von welchem der Dichter jedoch weder dithyrambisch fortgerissen erscheint, noch im Drange der Begeisterung mit der Größe seines Gegenstandes kämpft, sondern desselben vollkommen Meister bleibt, und ihn mit eigener poetischer Reflexion, in ebenso schwungreicher Empfindung als umfassender Weite der Betrachtung mit hinreißender Gewalt in den prächtigsten volltönendsten Worten und Bildern, doch meist ganz einfachen aber schlagenden Rhythmen und Reimen, nach allen Seiten hin vollständig explicirt. Diese großen Gedanken und gründlichen Interessen, denen sein ganzes Leben geweiht war, erscheinen deshalb als das innerste Eigenthum seines Geistes, aber er singt nicht still in sich oder in geselligem Kreise, wie Goethe's liederreicher Mund, sondern wie ein Sänger, der einen für sich selbst würdigen Gehalt einer Versammlung der Hervorragendsten und Besten vorträgt. So tönen seine Lieder, wie er selbst von seiner Glocke sagt:

Hoch über'm niedern Erdenleben
Soll sie im blauen Himmelszelt,
Die Nachbarin des Donners, schweben
Und gränzen an die Sternenwelt,
Soll eine Stimme seyn von oben,
Wie der Gestirne helle Schaar,

Die ihren Schöpfer wandelnd loben
Und führen das bekränzte Jahr.
Nur ewigen und ernsten Dingen
Sey ihr metall'ner Mund geweiht,
Und stündlich mit den schnellen Schwingen.
Berühr' im Fluge sie die Zeit.

3. Geschichtliche Entwickelung der Lyrik.

Aus dem, was ich Theils über den allgemeinen Charakter, Theils über die näheren Bestimmungen angedeutet habe, welche in Rücksicht auf den Dichter, das lyrische Kunstwerk und die Arten der Lyrik in Betracht kommen, erhellt schon zur Genüge, daß besonders in diesem Gebiete der Poesie eine konkrete Behandlung nur in zugleich historischer Weise möglich ist. Denn das Allgemeine, das für sich kann festgestellt werden, bleibt nicht nur seinem Umfange nach beschränkt, sondern auch in seinem Werthe abstrakt, weil fast in keiner andern Kunst in gleichem Maaße die Besonderheit der Zeit und Nationalität, sowie die Einzelnheit des subjektiven Genius das Bestimmende für den Inhalt und die Form der Kunstwerke abgiebt. Je mehr nun aber hieraus für uns die Forderung erwächst, eine solche geschichtliche Darstellung nicht zu umgehn, um so mehr muß ich mich eben um dieser Mannigfaltigkeit willen, zu welcher die lyrische Poesie auseinander geht, ausschließlich auf die kurze Uebersicht über dasjenige beschränken, was mir in diesem Kreise zur Kenntniß gekommen ist, und woran ich einen regeren Antheil habe nehmen können.

Den Grund für die allgemeine Gruppirung der vielfachen nationalen und individuellen lyrischen Produkte haben wir, wie bei der epischen Poesie, aus den durchgreifenden Formen zu entnehmen, zu denen sich das künstlerische Hervorbringen überhaupt entfaltet, und welche wir als die symbolische, klassische und romantische Kunst haben kennen lernen. Als Haupteintheilung müssen

wir deshalb auch in diesem Gebiete dem Stufengange folgen, der uns von der orientalischen zu der Lyrik der Griechen und Römer, und von dieser zu den slavischen, romanischen und germanischen Völkern herüberführt.

a) Was nun erstens die orientalische Lyrik näher anbetrifft, so unterscheidet sie sich von der abendländischen im Wesentlichsten dadurch, daß es der Orient, seinem allgemeinen Princippe gemäß, weder zur individuellen Selbstständigkeit und Freiheit des Subjekts; noch zu jener Verinnigung des Inhaltes bringt, deren Unendlichkeit in sich die Tiefe des romantischen Gemüths ausmacht. Im Gegentheil zeigt sich das subjektive Bewußtseyn seinem Inhalt nach auf der einen Seite in das Aeußere und Einzelne unmittelbar versunken, und spricht sich in dem Zustande und den Situationen dieser ungetrennten Einheit aus, andererseits hebt es sich, ohne festen Halt in sich selber zu finden, gegen dasjenige auf, was ihm in der Natur und den Verhältnissen des menschlischen Daseyns als das Mächtige und Substantielle gilt, und zu dem es sich nun in diesem bald negativeren bald freieren Verhältniß in seiner Vorstellung und Empfindung, ohne es erreichen zu können, heranringt. — Der Form nach treffen wir deshalb hier weniger die poetische Aeußerung selbstständiger Vorstellungen über Gegenstände und Verhältnisse, als vielmehr das unmittelbare Schildern jener reflexionslosen Einlebung, wodurch sich nicht das Subjekt in seiner in sich zurückgenommenen Innerlichkeit, sondern in seinem Aufgehobenseyn gegen die Objekte und Situationen zu erkennen giebt. Nach dieser Seite hin erhält die orientalische Lyrik häufig, im Unterschiede besonders der romantischen, einen gleichsam objektiveren Ton. Denn oft genug spricht das Subjekt die Dinge und Verhältnisse nicht so aus, wie sie in ihm sind, sondern so, wie es in den Dingen ist, denen es nun häufig auch ein für sich selbstständig beseeltes Leben giebt; wie z. B. Hafis einmal ausruft:

30*

O komm! die Nachtigall von dem Gemüth Hafisens
Kömmt auf den Duft der Rosen des Genusses wieder.

Andererseits geht diese Lyrik in der Befreiung des Subjekts von sich und aller Einzelnheit und Partikularität überhaupt zur ursprünglichen Expansion des Innern fort, das sich nun aber leicht ins Gränzenlose verliert, und zu einem positiven Ausdruck dessen, was es sich zum Gegenstande macht, nicht hindurchdringen kann, weil dieser Inhalt selbst das ungestaltbar Substantielle ist. Im Ganzen hat deshalb in dieser letzteren Rücksicht die morgenländische Lyrik besonders bei den Hebräern, Arabern und Persern den Charakter hymnenartiger Erhebung. Alle Größe, Macht und Herrlichkeit der Kreatur häuft die subjektive Phantasie verschwenderisch auf, um diesen Glanz dennoch vor der unaussprechlich höheren Majestät Gottes verschwinden zu lassen, oder sie wird nicht müde, wenigstens alles Liebliche und Schöne zu einer köstlichen Schnur aneinander zu reihn, die sie als Opfergabe demjenigen darbringt, was dem Dichter, sey es nun Sultan, Geliebte oder Schenke, einzig von Werth ist.

Als nähere Form des Ausdrucks endlich ist hauptsächlich in dieser Sphäre der Poesie die Metapher, das Bild und Gleichniß zu Hause. Denn Theils kann sich das Subjekt, das in seinem eigenen Innern nicht frei für sich selber ist, nur im vergleichenden Einleben in Anderes und Aeußeres kundgeben; Theils bleibt hier das Allgemeine und Substantielle abstrakt, ohne sich mit einer bestimmten Gestalt zu freier Individualität zusammenschmelzen zu lassen, so daß es nun auch seinerseits nur im Vergleich mit den besondern Erscheinungen der Welt zur Anschauung gelangt, während diese endlich nur den Werth erhalten, zur annähernden Vergleichbarkeit mit dem Einen dienen zu können, das allein Bedeutung hat und des Ruhmes und Preises würdig ist. Diese Metaphern, Bilder und Gleichnisse aber, zu welchen das durchweg fast zur Anschauung heraustretende Innere sich aufschließt, sind nicht die wirkliche

Empfindung und Sache selbst, sondern ein nur subjektiv vom Dichter gemachter Ausdruck derselben. Was deshalb dem lyrischen Gemüthe hier an innerlich konkreter Freiheit abgeht, das finden wir durch die Freiheit des Ausdrucks ersetzt, der sich von naiver Unbefangenheit in Bildern und Gleichnißreden ab, die vielseitigsten Mittelstufen hindurch, bis zur unglaublichsten Kühnheit und dem scharfsinnigsten Witz neuer und überraschender Kombinationen fortentwickelt.

Was zum Schluß die einzelnen Völker angeht, welche sich in der orientalischen Lyrik hervorgethan haben, so sind hier erstens die Chinesen, zweitens die Inder, drittens aber vor allem die Hebräer, Araber und Perser zu nennen, auf deren nähere Charakteristik ich mich jedoch nicht einlassen kann.

b. Auf der zweiten Hauptstufe, in der Lyrik der Griechen und Römer, ist es die klassische Individualität, welche den durchgreifenden Charakterzug ausmacht. Diesem Principe gemäß geht das einzelne Bewußtseyn, das sich lyrisch mittheilt, weder in das Aeußere und Objektive auf, noch erhebt es sich über sich selbst hinaus zu dem erhabenen Anruf an alle Kreatur: alles was Odem hat lobe den Herrn! oder versenkt sich, nach freudiger Entfesselung von allen Banden der Endlichkeit, in den Einen, der alles durchdringt und beseelt, sondern das Subjekt schließt sich mit dem Allgemeinen, als der Substanz seines eigenen Geistes, frei zusammen, und bringt sich diese individuelle Einigung innerlich zum poetischen Bewußtseyn. —

Wie von der orientalischen, so unterscheidet sich die Lyrik der Griechen und Römer auf der anderen Seite ebensosehr von der romantischen. Denn statt sich bis zur Innigkeit partikulärer Stimmungen und Situationen zu vertiefen, arbeitet sie hingegen das Innere zur klarsten Explikation seiner individuellen Leidenschaft, Anschauung und Betrachtungen heraus. Dadurch behält auch sie, selbst als Aeußerung des inneren Geistes, soweit dieß der Lyrik gestattet ist, den plastischen Typus

der klassischen Kunstform bei. Was sie nämlich von Lebensansichten, Weisheitssprüchen u. s. f. darlegt, entbehrt aller durchsichtigen Allgemeinheit ungeachtet dennoch nicht der freien Individualität selbstständiger Gesinnung und Auffassungsweise, und spricht sich weniger bilderreich und metaphorisch als direkt und eigentlich aus, während auch die subjektive Empfindung Theils in allgemeinerer Weise, Theils in anschaulicher Gestalt für sich selbst objektiv wird. In derselben Individualität scheiden sich die besonderen Arten in Betreff auf Konception, Ausdruck, Dialekt und Versmaaß von einander ab, um in abgeschlossener Selbstständigkeit den Kulminationspunkt ihrer Ausbildung zu erreichen, und wie das Innere und dessen Vorstellungen ist auch der äußere Vortrag plastischerer Art, indem derselbe in musikalischer Rücksicht weniger die innerliche Seelenmelodie der Empfindung als den sinnlichen Wortklang in dem rhythmischen Maaß seiner Bewegung hervorhebt, und hiezu endlich noch die Verschlingungen des Tanzes treten läßt.

α. In ursprünglicher reichster Entwickelung bildet die griechische Lyrik diesen Kunstcharakter vollendet aus. Zuerst als noch episch gehaltnere Hymnen, welche im Metrum des Epos weniger die innere Begeisterung aussprechen, als in festen objektiven Zügen, wie ich schon oben anführte, ein plastisches Bild der Götter vor die Seele stellen. — Den nächsten Fortgang sodann bildet dem Metrum nach das elegische Sylbenmaaß, das den Pentameter hinzufügt, und durch den regelmäßig wiederkehrenden Anschluß desselben an den Hexameter und die gleichen abbrechenden Einschnitte den ersten Beginn einer strophenartigen Abrundung zeigt. So ist denn auch die Elegie in ihrem ganzen Tone bereits lyrischer, sowohl die politische als auch die erotische, obschon sie besonders als gnomische Elegie dem epischen Herausheben und Aussprechen des Substantiellen als solchen noch nahe liegt, und daher auch ausschließlich fast den Ioniern angehört, bei welchen die objektive Anschauung die Oberhand hatte.

Auch in Rücksicht auf das Musikalische ist es hauptsächlich nur die rhythmische Seite, die zur Ausbildung gelangt. — Daneben **drittens** entwickelt sich in einem neuen Versmaaße das jambische Gedicht, das durch die Schärfe seiner Schmähungen eine schon subjektivere Richtung nimmt.

Die eigentlich lyrische Reflexion und Leidenschaft aber entwickelt sich erst in der sogenannten **melischen** Lyrik: die Metra werden verschiedenartiger, wechselnder, die Strophen reicher, die Elemente der musikalischen Begleitung durch die hinzutretende Modulation vollständiger; jeder Dichter macht sich ein seinem lyrischen Charakter entsprechendes Sylbenmaaß; Sappho für ihre weichen doch von leidenschaftlicher Gluth entflammten und im Ausdruck wirkungsvoll gesteigerten Ergüsse; Alcäus für seine männlich kühneren Oden, und besonders lassen die Skolien bei der Mannigfaltigkeit ihres Inhalts und Tones auch eine vielseitige Nuancirung der Diktion und des Metrums zu.

Die **chorische** Lyrik endlich entfaltet sich sowohl in Betreff auf Reichthum der Vorstellung und Reflexion, Kühnheit der Uebergänge, Verknüpfungen u. s. f., als auch in Rücksicht auf äußeren Vortrag am reichhaltigsten. Der Chorgesang kann mit einzelnen Stimmen wechseln, und die innerliche Bewegung begnügt sich nicht mit dem bloßen Rhythmus der Sprache und den Modulationen der Musik, sondern ruft als plastisches Element auch noch die Bewegungen des Tanzes zu Hülfe, so daß hier die subjektive Seite der Lyrik an ihrer Versinnlichung durch die Exekution ein vollständiges Gegengewicht erhält. Die Gegenstände dieser Art der Begeisterung sind die substantiellsten und gewichtigsten, die Verherrlichung der Götter, sowie der Sieger bei den Kampfspielen, in welchen die in politischer Rücksicht häufig getrennten Griechen die objektive Anschauung ihrer nationalen Einheit fanden; und so fehlt es denn auch nach Seiten der innern Auffassungsweise nicht an epischen und objektiven Elementen. Pindar z. B., der in diesem Gebiete den Gipfel der

Vollendung erreicht, geht, wie ich bereits angab, von den äußerlich sich darbietenden Anlässen leicht über zu tiefen Aussprüchen über die allgemeine Natur des Sittlichen, Göttlichen, dann der Heroen, heroischer Thaten, Stiftungen von Staaten u. s. f. und hat die plastische Veranschaulichung ganz ebenso wie den subjektiven Schwung der Phantasie in seiner Gewalt. Daher ist es aber nicht die Sache, die sich episch für sich fortmacht, sondern die subjektive Begeisterung, ergriffen von ihrem Gegenstande, so daß dieser umgekehrt vom Gemüthe getragen und producirt erscheint.

Die spätere Lyrik der alexandrinischen Dichter ist dann weniger eine selbstständige Weiterentwickelung als vielmehr eine gelehrtere Nachahmung und Bemühung um Eleganz und Korrektheit des Ausdrucks, bis sie sich endlich zu kleineren Anmuthigkeiten, Scherzen u. s. f. verstreut, oder in Epigrammen sonst schon vorhandene Blumen der Kunst und des Lebens durch ein Band der Empfindung und des Einfalls neu zu verknüpfen, und durch Witz des Lobes oder der Satyre aufzufrischen sucht.

β. Bei den Römern zweitens findet die lyrische Poesie einen zwar mehrfach angebauten, doch weniger ursprünglich fruchtreichen Boden. Ihre Epoche des Glanzes beschränkt sich deshalb vornehmlich Theils auf das Zeitalter des Augustus, in welchem sie als theoretische Aeußerung und gebildeter Genuß des Geistes betrieben wurde, Theils bleibt sie eine Sache mehr der übersetzenden, oder kopirenden Geschicklichkeit, und Frucht des Fleißes und Geschmacks, als der frischen Empfindung und künstlerischen originalen Konception. Dennoch aber stellt sich, der Gelehrsamkeit und fremden Mythologie, sowie der Nachbildung vorzugsweise kälterer alexandrinischer Muster ungeachtet, die römische Eigenthümlichkeit überhaupt und der individuelle Charakter und Geist der einzelnen Dichter zugleich wieder selbstständig heraus, und giebt, wenn man von der innersten Seele der Poesie und Kunst abstrahirt, im Felde sowohl der Ode als auch

der Epistel, Satyre und Elegie etwas durchaus in sich Fertiges und Vollendetes. Die spätere Satyre dagegen, die sich hier hereinziehn läßt, betritt in ihrer Bitterkeit gegen das Verderben der Zeit, in ihrer stachelnden Entrüstung und deklamatorischen Tugend um so weniger den eigentlichen Kreis ungetrübter poetischer Anschauung, jemehr sie dem Bilde einer verworfenen Gegenwart nichts Anderes entgegenzusetzen hat, als eben jene Indignation und abstrakte Rhetorik eines tugendhaften Eifers.

c) Wie in die epische Poesie kommt deshalb auch in die Lyrik ein ursprünglicher Gehalt und Geist erst durch das Auftreten neuer Nationen hinein. Dieß ist bei den germanischen, romanischen und slawischen Völkerschaften der Fall, welche bereits in ihrer heidnischen Vorzeit, hauptsächlich aber nach ihrer Bekehrung zum Christenthume, sowohl im Mittelalter als auch in den letzten Jahrhunderten, eine d r i t t e Hauptrichtung der Lyrik im allgemeinen Charakter der r o m a n t i s c h e n Kunstform immer mannigfacher und reichhaltiger ausbilden.

In diesem dritten Kreise wird die lyrische Poesie von so überwiegender Wichtigkeit, daß ihr Princip sich zunächst besonders in Rücksicht auf das Epos, dann aber in einer späteren Entwickelung auch in Betreff auf das Drama in einer viel tieferen Weise, als es bei den Griechen und Römern möglich war, geltend macht, ja bei einigen Völkern sogar die eigentlich epischen Elemente ganz im Typus der erzählenden Lyrik behandelt, und dadurch Produkte hervorbringt, bei denen es zweifelhaft scheinen kann, ob sie zur einen oder anderen Gattung zu rechnen seyen. Dieses Herüberneigen zur lyrischen Auffassung findet seinen wesentlichen Grund darin, daß sich das gesammte Leben dieser Nationen aus dem Princip der Subjektivität entwickelt, die das Substantielle und Objektive als das Ihrige aus sich hervorzubringen und zu gestalten gedrungen ist, und sich dieser subjektiven Vertiefung in sich mehr und mehr bewußt wird. Am ungetrübtesten und vollständigsten bleibt dieß Princip bei den

germanischen Stämmen wirksam, während sich die slawischen umgekehrt aus der orientalischen Versenkung in das Substantielle und Allgemeine erst herauszuringen haben. In der Mitte stehn die romanischen Völker, welche in den eroberten Provinzen des römischen Reichs nicht nur die Reste römischer Kenntnisse und Bildung überhaupt, sondern nach allen Seiten hin ausgearbeitete Zustände und Verhältnisse vor sich finden, und, indem sie sich damit verschmelzen, einen Theil ihrer ursprünglichen Natur dahingeben müssen. — Was den Inhalt angeht, so sind es fast alle Entwickelungsstufen des nationalen und individuellen Daseyns, welche sich in Bezug auf die Religion und das Weltleben dieser zu immer größerem Reichthum aufgeschlossenen Völker und Jahrhunderte im Reflex des Innern als subjektive Zustände und Situationen aussprechen. Der Form nach macht Theils der Ausdruck des zur Innigkeit koncentrirten Gemüths, sey es nun, daß sich dasselbe in nationale und sonstige Begebnisse, in die Natur und äußere Umgebung hineinlege, oder rein mit sich selber beschäftigt bleibe, Theils die in sich und ihre erweiterte Bildung sich subjektiv vertiefende Reflexion den Grundtypus aus. Im Aeußeren verwandelt sich die Plastik der rhythmischen Versifikation zur Musik der Alliteration, Assonanz und mannigfachsten Reimverschlingungen, und benutzt diese neuen Elemente einerseits höchst einfach und anspruchslos, andererseits mit vieler Kunst und Erfindung festausgeprägter Formen, während auch der äußere Vortrag die eigentlich musikalische Begleitung des melodischen Gesangs und der Instrumente immer vollständiger ausbildet.

In der Eintheilung endlich dieser umfassenden Gruppe können wir im Wesentlichen dem Gange folgen, den ich schon in Ansehung der epischen Poesie angegeben habe.

Auf der einen Seite steht demnach die Lyrik der neuen Völker in ihrer noch heidnischen Ursprünglichkeit;

zweitens breitet sich reichhaltiger die Lyrik des christlichen Mittelalters aus;

drittens endlich ist es Theils das wiederauflebende Studium der alten Kunst, Theils das moderne Princip des Protestantismus, das von wesentlicher Einwirkung wird.

Auf eine nähere Charakteristik jedoch dieser Hauptstadien kann ich mich für diesmal nicht einlassen, und will mich nur darauf beschränken, zum Schluß noch einen deutschen Dichter herauszuheben, von dem aus unsere vaterländische Lyrik in neuerer Zeit wieder einen großartigen Aufschwung genommen hat und dessen Verdienste die Gegenwart zu wenig würdigt: ich meine den Sänger der Messiade. Klopstock ist einer der großen Deutschen, welche die neue Kunstepoche in ihrem Volke haben beginnen helfen; eine große Gestalt, welche die Poesie aus der enormen Unbedeutendheit der gottschedischen Epoche, die, was in dem deutschen Geiste noch Edles und Würdiges war, mit eigner steiffster Flachheit vollends verkahlt hatte, in muthiger Begeisterung und innerem Stolze herausriß, und, voll von der Heiligkeit des poetischen Berufs, in gediegener wenn auch herber Form Gedichte lieferte, von denen ein großer Theil bleibend klassisch ist. — Seine Jugendoden sind Theils einer edlen Freundschaft gewidmet, die ihm etwas Hohes, Festes, Ehrenhaftes, der Stolz seiner Seele, ein Tempel des Geistes war; Theils einer Liebe voll Tiefe und Empfindung, obschon gerade zu diesem Felde viele Produkte gehören, die für völlig prosaisch zu halten sind; wie z. B. „Selmar und Selma“, ein trübseliger langweiliger Wettstreit zwischen Liebenden, der sich nicht ohne viel Weinen, Wehmuth, leere Sehnsucht und unnütze melancholische Empfindung um den müßigen leblosen Gedanken dreht, ob Selmar oder Selma zuerst sterben werde. — Vornehmlich aber tritt in Klopstock in den verschiedensten Beziehungen das Vaterlandsgefühl hervor. Als Protestanten konnte ihm die christliche Mythologie, die Heiligenlegenden u. s. f., (etwa die Engel aus-

genommen, vor denen er einen großen poetischen Respekt hatte, obschon sie in einer Poesie der lebendigen Wirklichkeit abstrakt und todt bleiben,) weder für den sittlichen Ernst der Kunst, noch für die Kräftigkeit des Lebens und eines nicht bloß weh- und demüthigen, sondern sich selbst fühlenden, positiv frommen Geistes genügen. Als Dichter aber drängte sich ihm das Bedürfniß einer Mythologie, und zwar einer heimischen, auf, deren Namen und Gestaltungen für die Phantasie schon als ein fester Boden vorhanden wären. Dieß Vaterländische geht für uns den griechischen Göttern ab, und so hat denn Klopstock, aus Nationalstolz kann man sagen, die alte Mythologie von Wodan, Hertha u. s. f. wieder aufzufrischen den Versuch gemacht. Zu objektiver Wirkung und Gültigkeit jedoch vermochte er es mit diesen Götternamen, die zwar germanisch gewesen aber nicht mehr sind, so wenig zu bringen, als die Reichsversammlung in Regensburg das Ideal unserer heutigen politischen Existenz seyn könnte. Wie groß daher auch das Bedürfniß war, eine allgemeine Volksmythologie, die Wahrheit der Natur und des Geistes, in nationaler Gestaltung poetisch und wirklich vor sich zu haben, so sehr blieben jene versunkenen Götter doch nur eine völlig unwahre Hohlheit, und es lag eine Art läppischer Heuchelei in der Prätension, zu thun, als ob es der Vernunft und dem nationalen Glauben Ernst damit seyn sollte. Für die bloße Phantasie aber sind die Gestalten der griechischen Mythologie unendlich lieblicher, heiterer, menschlich freier und mannigfacher ausgebildet. Im Lyrischen jedoch ist es der Sänger, der sich darstellt, und diesen müssen wir in Klopstock um jenes vaterländischen Bedürfnisses und Versuches willen ehren, eines Versuches, der wirksam genug war, noch späte Früchte zu tragen, und auch im Poetischen die gelehrte Richtung auf die ähnlichen Gegenstände hinzulenken. — Ganz rein, schön und wirkungsreich endlich tritt Klopstock's vaterländisches Gefühl in seiner Begeisterung für die Ehre und Würde der deutschen Sprache, und alter deutscher

historischer Gestalten hervor, Herrmann's z. B., und vornehmlich einiger deutscher Kaiser, die sich selbst durch Dichterkunst geehrt haben. So belebte sich in ihm immer berechtigter der Stolz der deutschen Muse, und ihr wachsender Muth, sich im frohen Selbstbewußtseyn ihrer Kraft mit den Griechen, Römern und Engländern zu messen. Ebenso gegenwärtig und patriotisch ist die Richtung seines Blicks auf Deutschland's Fürsten, auf die Hoffnungen, die ihr Charakter in Rücksicht auf die allgemeine Ehre, auf Kunst und Wissenschaft, öffentliche Angelegenheiten und große geistige Zwecke erwecken könnte. Einestheils drückte er Verachtung aus gegen diese unsere Fürsten, die „im sanften Stuhl, vom Höfling rings umräuchert, jetzt unberühmt und einst noch unberühmter" seyn würden, anderentheils seinen Schmerz, daß selbst Friedrich der Zweite

Nicht sah, daß Deutschlands Dichtkunst sich schnell erhob,
Aus fester Wurzel daurendem Stamm, und weit
Der Aeste Schatten warf! —

und ebenso schmerzlich sind ihm die vergeblichen Hoffnungen, die ihn in Kaiser Joseph den Aufgang einer neuen Welt des Geistes und der Dichtkunst erblicken ließen. Endlich macht dem Herzen des Greisen nicht weniger die Theilnahme an der Erscheinung Ehre, daß ein Volk die Ketten aller Art zerbrach, tausendjähriges Unrecht mit Füßen trat, und zum erstenmale auf Vernunft und Recht sein politisches Leben gründen wollte. Er begrüßt diese neue

Labende, selbst nicht geträumte Sonne.
Gesegnet sey mir du, das mein Haupt bedeckt,
Mein graues Haar, die Kraft, die nach sechzigen
Fortdauert; denn sie war's, so weit hin
Brachte sie mich, daß ich dieß erlebte!

Ja er redet sogar die Franzosen mit den Worten an:

Verzeiht, o Franken, (Namen der Brüder ist
Der edle Name) daß ich den Deutschen einst

Zurufte, das zu fliehn, warum ich
Ihnen itzt flehe, euch nachzuahmen.

Ein um so schärferer Grimm aber befiel den Dichter, als dieser schöne Morgen der Freiheit sich in einen greuelvollen, blutigen, freiheitsmordenden Tag verwandelte. Diesen Schmerz jedoch vermochte Klopstock nicht dichterisch zu bilden, und sprach ihn um so prosaischer, haltungsloser und fassungsloser aus, als er seiner getäuschten Hoffnung nichts Höheres entgegenzusetzen wußte, da seinem Gemüthe keine reichere Vernunftforderung in der Wirklichkeit erschienen war.

In dieser Weise steht Klopstock groß im Sinne der Nation, der Freiheit, Freundschaft, Liebe und protestantischen Festigkeit da, verehrungswerth in seinem Adel der Seele und Poesie, in seinem Streben und Vollbringen, und wenn er auch nach manchen Seiten hin in der Beschränktheit seiner Zeit befangen blieb, und viele bloß kritische, grammatische und metrische, kalte Oden gedichtet hat, so ist doch seitdem, Schiller ausgenommen, keine in ernster männlicher Gesinnung so unabhängige edle Gestalt wieder aufgetreten.

Dagegen aber haben Schiller und Goethe nicht bloß als solche Sänger ihrer Zeit, sondern als umfassendere Dichter gelebt, und besonders sind Goethe's Lieder das vortrefflichste, tiefste und wirkungsvollste, was wir Deutsche aus neuerer Zeit besitzen, weil sie ganz ihm und seinem Volke angehören, und, wie sie auf heimischem Boden erwachsen sind, dem Grundton unseres Geistes nun auch vollständig entsprechen. —

C. Die dramatische Poesie.

Das Drama muß, weil es seinem Inhalte wie seiner Form nach sich zur vollendetesten Totalität ausbildet, als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt angesehn werden. Denn den sonstigen sinnlichen Stoffen, dem Stein, Holz, der Farbe, dem Ton gegenüber, ist die Rede allein das der Exposition des Geistes würdige Element, und unter den besonderen Gattungen der redenden Kunst wiederum die dramatische Poesie diejenige, welche die Objektivität des Epos mit dem subjektiven Principe der Lyrik in sich vereinigt, indem sie eine in sich abgeschlossene Handlung als wirkliche, ebensosehr aus dem Inneren des sich durchführenden Charakters entspringende, als in ihrem Resultat aus der substantiellen Natur der Zwecke, Individuen und Kollisionen entschiedene Handlung in unmittelbarer Gegenwärtigkeit darstellt. Diese Vermittelung des Epischen durch die Innerlichkeit des Subjekts als gegenwärtig Handelnden erlaubt es dem Drama nun aber nicht, die äußere Seite des Lokals, der Umgebung, sowie des Thuns und Geschehens in epischer Weise zu beschreiben, und fordert deshalb, damit das ganze Kunstwerk zu wahrhafter Lebendigkeit komme, die vollständige scenische Aufführung desselben. Die Handlung selbst endlich in der Totalität ihrer inneren und äußeren Wirklichkeit ist einer schlechthin entgegengesetzten Auffassung fähig, deren durchgreifendes Princip, als das Tragische und Komische, die Gattungsunterschiede der dramatischen Poesie zu einer dritten Hauptseite macht. —

Aus diesen allgemeinen Gesichtspunkten ergiebt sich für unsere Erörterungen nachfolgender Gang:

erstens haben wir das dramatische Kunstwerk im Unterschiede des epischen und lyrischen seinem allgemeinen und besonderen Charakter nach zu betrachten;

zweitens müssen wir auf die scenische Darstellung und deren Nothwendigkeit unsere Aufmerksamkeit richten; und

drittens die verschiedenen Arten der dramatischen Poesie in ihrer konkreten historischen Wirklichkeit durchgehn.

1. Das Drama als poetisches Kunstwerk.

Das Erste, was wir bestimmter für sich herausheben können, betrifft die poetische Seite als solche des dramatischen Werks, unabhängig davon, daß dasselbe für die unmittelbare Anschauung muß in Scene gesetzt werden. Hieher gehören als nähere Gegenstände unserer Betrachtung

erstens das allgemeine Princip der dramatischen Poesie;

zweitens die besonderen Bestimmungen des dramatischen Kunstwerks;

drittens die Beziehung desselben auf das Publikum.

a. Das Princip der dramatischen Poesie.

Das Bedürfniß des Drama überhaupt ist die Darstellung gegenwärtiger menschlicher Handlungen und Verhältnisse für das vorstellende Bewußtseyn, in dadurch sprachlicher Aeußerung der die Handlung ausdrückenden Personen. Das dramatische Handeln aber beschränkt sich nicht auf die einfache störungslose Durchführung eines bestimmten Zwecks, sondern beruht schlechthin auf kollidirenden Umständen, Leidenschaften und Charakteren, und führt daher zu Aktionen und Reaktionen, die nun ihrerseits wieder eine Schlichtung des Kampfs und Zwiespalts nothwendig machen. Was wir deshalb vor uns sehen, sind die zu lebendigen Charakteren und konfliktreichen Situationen individualisirten Zwecke, in ihrem sich Zeigen und Behaupten, Einwirken und Bestimmen gegeneinander; — alles in Augenblicklichkeit wechselseitiger Aeußerung — sowie das in sich selbst begründete Endresultat dieses ganzen sich bewegt durchkreuzenden und dennoch zur Ruhe lösenden menschlichen Getriebes in Wollen und Vollbringen.

Die poetische Auffassungsweise dieses neuen Inhalts soll

nun, wie ich schon anführte, eine vermittelnde Einigung des epischen und lyrischen Kunstprincipes seyn.

α. Das Nächste, was sich in dieser Rücksicht feststellen läßt, betrifft die Zeit, in welcher die dramatische Poesie sich als hervorragende Gattung geltend machen kann. Das Drama ist das Produkt eines schon in sich ausgebildeten nationalen Lebens. Denn es setzt wesentlich sowohl die ursprünglich poetischen Tage des eigentlichen Epos, als auch die selbstständige Subjektivität des lyrischen Ergusses als vergangen voraus, da es sich, Beide zusammenfassend, in keiner dieser für sich gesonderten Sphären genügt. Zu dieser poetischen Verknüpfung muß das freie Selbstbewußtseyn menschlicher Zwecke, Verwickelungen und Schicksale schon vollkommen erwacht, und in einer Weise gebildet seyn, wie es nur in den mittleren und späteren Entwickelungsepochen des nationalen Daseyns möglich wird. So sind auch die ersten großen Thaten und Begebnisse der Völker gemeinhein mehr epischer als dramatischer Natur; gemeinsame Züge meist nach Außen, wie der trojanische Krieg, das Heranwogen der Völkerwanderung, die Kreuzzüge; oder gemeinschaftliche heimische Vertheidigung gegen Fremde, wie die Perserkriege; und erst später treten jene selbstständigeren einsamen Helden auf, welche aus sich heraus selbstständig Zwecke fassen und Unternehmungen ausführen.

β. Was nun zweitens die Vermittelung des epischen und lyrischen Princips selbst angeht, so haben wir uns dieselbe folgendermaßen vorzustellen.

Schon das Epos führt uns eine Handlung vor Augen, aber als substantielle Totalität eines nationalen Geistes in Form objektiver bestimmter Begebenheiten und Thaten, in welchen das subjektive Wollen, der individuelle Zweck und die Aeußerlichkeit der Umstände mit ihren realen Hemmnissen sich das Gleichgewicht halten. In der Lyrik dagegen ist es das Subjekt, das in seiner selbstständigen Innerlichkeit für sich hervortritt und sich ausspricht.

Soll nun das Drama beide Seiten in sich zusammenhalten, so hat es

αα. erstens wie das Epos ein Geschehen, Thun, Handeln zur Anschauung zu bringen; von allem aber, was vor sich geht, muß es die Aeußerlichkeit abstreifen, und an deren Stelle als Grund und Wirksamkeit das selbstbewußte und thätige Individuum setzen. Denn das Drama zerfällt nicht in ein lyrisches Inneres, dem Aeußeren gegenüber, sondern stellt ein Inneres und dessen äußere Realisirung dar. Dadurch erscheint dann das Geschehen nicht hervorgehend aus den äußeren Umständen, sondern aus dem inneren Wollen und Charakter, und erhält dramatische Bedeutung nur durch den Bezug auf die subjektiven Zwecke und Leidenschaften. Ebensosehr jedoch bleibt das Individuum nicht nur in seiner abgeschlossenen Selbstständigkeit stehn, sondern findet sich durch die Art der Umstände, unter denen es seinen Charakter und Zweck zum Inhalte seines Wollens nimmt, sowie durch die Natur dieses individuellen Zweckes in Gegensatz und Kampf gegen Andere gebracht. Dadurch wird das Handeln Verwickelungen und Kollisionen überantwortet, die nun ihrerseits, selbst wider den Willen und die Absicht der handelnden Charaktere, zu einem Ausgang hinleiten, in welchem sich das eigene innere Wesen menschlicher Zwecke, Charaktere und Konflikte herausstellt. Dieß Substantielle, das sich an den selbstständig aus sich handelnden Individuen geltend macht, ist die andere Seite des Epischen, die sich im Principe der dramatischen Poesie wirksam und lebendig erweist.

ββ. Wie sehr deshalb auch das Individuum seinem Innern nach zum Mittelpunkte wird, so kann sich doch die dramatische Darstellung nicht mit den bloß lyrischen Situationen des Gemüths begnügen, und das Subjekt bereits vollbrachte Thaten in müßiger Theilnahme beschreiben lassen, oder überhaupt unthätige Genüsse, Anschauungen und Empfindungen schildern, sondern das Drama muß die Situationen und deren Stimmung

bestimmt zeigen durch den individuellen Charakter, der sich zu besonderen Zwecken entschließt, und diese zum praktischen Inhalte seines wollenden Selbst macht. Die Bestimmtheit des Gemüths geht deshalb im Drama zum Triebe, zur Verwirklichung des Innern durch den Willen, zur Handlung über, macht sich äußerlich, objektivirt sich, und wendet sich dadurch nach der Seite epischer Realität hin. Die äußere Erscheinung aber, statt als bloßes Geschehen in's Daseyn zu treten, enthält für das Individuum selbst die Absichten und Zwecke desselben; die Handlung ist das ausgeführte Wollen, das zugleich ein gewußtes ist, sowohl in Betreff auf seinen Ursprung und Ausgangspunkt im Innern, als auch in Rücksicht auf sein Endresultat. Was nämlich aus der That herauskommt, geht für das Individuum selber daraus hervor, und übt seinen Rückschlag auf den subjektiven Charakter und dessen Zustände aus. Dieser stete Bezug der gesammten Realität auf das Innere des sich aus sich bestimmenden Individuums, das ebensosehr der Grund derselben ist, als es sie in sich zurücknimmt, ist das eigentlich lyrische Princip in der dramatischen Poesie.

$\gamma\gamma$. In dieser Weise allein tritt die Handlung als Handlung auf, als wirkliches Ausführen innerer Absichten und Zwecke, mit deren Realität sich das Subjekt als mit sich selbst zusammenschließt und darin sich selber will und genießt, und nun auch mit seinem ganzen Selbst für das, was aus demselben in's äußere Daseyn übergeht, einstehn muß. Das dramatische Individuum bricht selber die Frucht seiner eigenen Thaten.

Indem nun aber das Interesse sich auf den inneren Zweck beschränkt, dessen Held das handelnde Individuum ist, und vom Aeußeren nur dasjenige braucht in das Kunstwerk aufgenommen zu werden, was zu diesem Zwecke, der aus dem Selbstbewußtseyn herstammt, einen wesentlichen Bezug hat, so ist das Drama erstens abstrakter als das Epos. Denn einerseits hat die Handlung, in sofern sie in der Selbstbestimmung des Charakters

beruht, und aus diesem innern Quellpunkte sich herleiten soll, nicht den epischen Boden einer totalen sich allen ihren Seiten und Verzweigungen nach objektiv ausbreitenden Weltanschauung zur Voraussetzung, sondern zieht sich zur Einfachheit bestimmter Umstände zusammen, unter welchen das Subjekt sich zu seinem Zwecke entschließt, und ihn durchführt; andererseits ist es nicht die Individualität, die sich in dem ganzen Komplexus ihrer nationalen epischen Eigenschaften vor uns entwickeln soll, sondern der Charakter in Rücksicht auf sein Handeln, das zur allgemeinen Seele einen bestimmten Zweck hat. Dieser Zweck, die Sache, auf welche es ankommt, steht höher als die partikuläre Breite des Individuums, das nur als lebendiges Organ und belebender Träger erscheint. Eine weitere Entfaltung des individuellen Charakters nach den verschiedenartigsten Seiten hin, welche mit seinem auf einen Punkt koncentrirten Handeln in keinem oder nur in entfernterem Zusammenhange stehn, würde ein Ueberfluß seyn, so daß sich also auch in Betreff der handelnden Individualität die dramatische Poesie einfacher zusammenziehn muß als die epische. Dasselbe gilt für die Zahl und Verschiedenheit der auftretenden Personen. Denn in sofern, wie gesagt, das Drama sich nicht auf dem Boden einer in sich totalen Nationalwirklichkeit fortbewegt, die uns in ihrer vielgestaltigen Gesammtheit unterschiedener Stände, Alter, Geschlechter, Thätigkeiten u. s. f. zur Anschauung kommen soll, sondern umgekehrt unser Auge stets auf den einen Zweck und dessen Vollführung hinzulenken hat, würde dieß lässige objektive Auseinandergehn ebenso müßig als störend werden.

Zugleich aber zweitens ist der Zweck und Inhalt einer Handlung dramatisch nur dadurch, daß er durch seine Bestimmtheit, in deren Besonderung ihn der individuelle Charakter selbst wieder nur unter bestimmten Umständen ergreifen kann, in anderen Individuen andere entgegenstehende Zwecke und Leidenschaften hervorruft. Dieß treibende Pathos können nun zwar

in jedem der Handelnden geistige, sittliche, göttliche Mächte seyn, Recht, Liebe zum Vaterlande, zu den Eltern, Geschwistern, zur Gattin u. s. f.; soll dieser wesentliche Gehalt der menschlichen Empfindung und Thätigkeit jedoch dramatisch erscheinen, so muß er sich in seiner Besonderung als unterschiedene Zwecke entgegentreten, so daß überhaupt die Handlung Hindernisse von Seiten anderer handelnder Individuen zu erfahren hat, und in Verwickelungen und Gegensätze geräth, welche das Gelingen und sich Durchsetzen einander wechselseitig bestreiten. Der wahrhafte Inhalt, das eigentlich Hindurchwirkende sind daher wohl die ewigen Mächte, das an und für sich Sittliche, die Götter der lebendigen Wirklichkeit, überhaupt das Göttliche und Wahre, aber nicht in seiner ruhenden Macht, in welcher die unbewegten Götter, statt zu handeln, als stille Skulpturbilder selig in sich versunken bleiben, sondern das Göttliche in seiner Gemeinde, als Inhalt und Zweck der menschlichen Individualität, als konkretes Daseyn zur Existenz gebracht, und zur Handlung aufgeboten und in Bewegung gesetzt.

Wenn jedoch in dieser Weise das Göttliche die innerste objektive Wahrheit in der äußeren Objektivität des Handelns ausmacht, so kann nun auch drittens die Entscheidung über den Verlauf und Ausgang der Verwickelungen und Konflikte nicht in den einzelnen Individuen liegen, die einander entgegenstehn, sondern in dem Göttlichen selbst als Totalität in sich, und so muß uns das Drama, sey es in welcher Weise es wolle, das lebendige Wirken einer in sich selbst beruhenden, jeden Kampf und Widerspruch lösenden Nothwendigkeit darthun.

γ. An den dramatischen Dichter als producirendes Subjekt ergeht deshalb vor allem die Forderung, daß er die volle Einsicht habe in dasjenige, was menschlichen Zwecken, Kämpfen und Schicksalen Inneres und Allgemeines zu Grunde liegt. Er muß sich zum Bewußtseyn bringen, in welche Gegensätze und Verwickelungen der Natur der Sache gemäß das Handeln, sowohl

nach Seiten der subjektiven Leidenschaft und Individualität der Charaktere, als auch nach Seiten des Inhalts menschlicher Entwürfe und Entschließungen, sowie der äußeren konkreten Verhältnisse und Umstände heraustreten könne; und zugleich muß er zu erkennen befähigt sein, welches die waltenden Mächte sind, die dem Menschen das gerechte Loos für seine Vollbringungen zutheilen. Das Recht wie die Verirrung der Leidenschaften, welche in der Menschenbrust stürmen, und zum Handeln antreiben, müssen in gleicher Klarheit vor ihm liegen, damit sich da, wo für den gewöhnlichen Blick nur Dunkelheit, Zufall und Verwirrung zu herrschen scheint, für ihn das wirkliche sich Vollführen des an und für sich Vernünftigen und Wirklichen selber offenbare. Der dramatische Dichter darf deshalb ebensowenig bei dem bloß unbestimmten Weben in den Tiefen des Gemüths, als bei dem einseitigen Festhalten irgend einer ausschließlichen Stimmung und beschränkten Partheilichkeit in Sinnesweise und Weltanschauung stehn bleiben, sondern hat die größte Aufgeschlossenheit und umfassendste Weite des Geistes nöthig. Denn die in dem mythologischen Epos nur verschiedenen, und durch die vielseitige reale Individualisirung in ihrer Bedeutung unbestimmter werdenden geistigen Mächte treten im Dramatischen ihrem einfachen substantiellen Inhalte nach als Pathos von Individuen gegeneinander auf, und das Drama ist die Auflösung der Einseitigkeit dieser Mächte, welche in den Individuen sich verselbstständigen; sey es nun, daß sie sich, wie in der Tragödie, feindselig gegenüberstehn, oder wie in der Komödie, sich als sich an ihnen selbst unmittelbar auflösend zeigen.

b. Das dramatische Kunstwerk.

Was nun zweitens das Drama als konkretes Kunstwerk anbetrifft, so sind die Hauptpunkte, die ich herausheben will, kurz folgende:

erstens die Einheit desselben im Unterschiede des Epos und lyrischen Gedichts;

zweitens die Art der Gliederung und Entfaltung;

drittens die äußerliche Seite der Diktion, des Dialogs und des Versmaaßes.

α. Das Nächste und Allgemeinste, was sich über die **Einheit** des Drama feststellen läßt, knüpft sich an die Bemerkung, die ich oben bereits angedeutet habe, daß nämlich die dramatische Poesie, dem Epos gegenüber, sich strenger in sich zusammenfassen müsse. Denn obschon auch das Epos eine individuelle Begebenheit zum Einheitspunkte hat, so geht dieselbe doch auf einem mannigfach ausgedehnten Boden einer breiten Volkswirklichkeit vor sich, und kann sich zu vielseitigen Episoden und deren objektiven Selbstständigkeit auseinanderschlagen. Der ähnliche Schein eines nur losen Zusammenhangs war aus dem entgegengesetzten Grunde einigen Arten der Lyrik gestattet. Da nun aber im Dramatischen einerseits jene epische Grundlage, wie wir schon sahen, fortfällt, und andererseits die Individuen sich nicht in bloß lyrischer Einzelnheit aussprechen, sondern durch die Gegensätze ihrer Charaktere und Zwecke so sehr zu einander in Verhältniß treten, daß dieser individuelle Bezug gerade den Boden ihrer dramatischen Existenz ausmacht, so ergiebt sich hieraus schon die Nothwendigkeit einer festeren Geschlossenheit des ganzen Werks. Dieser engere Zusammenhalt ist sowohl objektiver als subjektiver Natur; objektiv nach Seiten des sachlichen Inhalts der Zwecke, welche die Individuen kämpfend durchführen; subjektiv dadurch, daß dieser in sich substantielle Gehalt im Dramatischen als Leidenschaft besonderer Charaktere erscheint, so daß nun das Mißlingen oder Durchsetzen, das Glück oder Unglück, der Sieg oder Untergang wesentlich in ihrem Zweck die Individuen selber trifft.

Als nähere Gesetze lassen sich die bekannten Vorschriften der sogenannten Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung angeben.

αα. Die Unveränderbarkeit eines abgeschlossenen Lokals für die bestimmte Handlung gehört zu jenen steifen Regeln, welche sich besonders die Franzosen aus der alten Tragödie und den aristotelischen Bemerkungen abstrahirt haben. Aristoteles aber sagt nur (Poet. c. 5.) von der Tragödie, daß die Dauer ihrer Handlung meist die Dauer eines Tages nicht überschreite, die Einheit des Orts dagegen berührt er nicht, und auch die alten Dichter sind ihr nicht in dem strikten französischen Sinne gefolgt, wie z. B. in den Eumeniden des Aeschylus und dem Ajax des Sophokles die Scene wechselt. Weniger noch kann sich die neuere dramatische Poesie, wenn sie einen Reichthum von Kollisionen, Charakteren, episodischen Personen und Zwischenereignissen, überhaupt eine Handlung darstellen soll, deren innere Fülle auch einer äußeren Ausbreitung bedarf, dem Joche einer abstrakten Dasselbigkeit des Orts beugen. Die moderne Poesie, in soweit sie im romantischen Typus dichtet, der überhaupt im Aeußerlichen bunter und willkürlicher seyn darf, hat sich daher von dieser Forderung frei gemacht. Ist aber die Handlung wahrhaft zu wenigen großen Motiven koncentrirt, so daß sie auch im Aeußeren einfach seyn kann, so bedarf sie auch keines mannigfaltigen Wechsels des Schauplatzes. Und sie thut wohl daran. Wie falsch nämlich auch jene bloß konventionelle Vorschrift seyn mag, so liegt wenigstens die richtige Vorstellung darin, daß der stete Wechsel eines grundlosen Herüber und Hinüber von einem Orte zum anderen ebensosehr unstatthaft erscheinen muß. Denn einerseits hat die dramatische Koncentration der Handlung sich auch in dieser äußerlichen Rücksicht, dem Epos gegenüber, das sich im Raume auf's vielseitigste in breiter Gemächlichkeit und Veränderung ergehn darf, geltend zu machen, andererseits wird das Drama nicht nur wie das Epos für die innere Vorstellung, sondern für das unmittelbare Anschaun gedichtet. In unserer Phantasie können wir uns leicht von einem Ort aus nach einem anderen versetzen; bei realer Anschauung

aber muß der Einbildungskraft nicht zu vieles zugemuthet werden, was dem sinnlichen Anblick widerspricht. Shakespeare z. B., in dessen Tragödien und Komödien der Schauplatz sehr häufig wechselt, hatte Pfosten aufgerichtet und Zettel angeheftet, auf denen stand, an welchem Orte die Scene spiele. Dieß ist nur eine dürftige Aushülfe und bleibt immer eine Zerstreuung. Deshalb empfiehlt sich die Einheit des Orts wenigstens als für sich verständlich und bequem, in sofern dadurch alle Unklarheit vermieden bleibt. Doch kann allerdings der Phantasie auch Manches zugetraut werden, was der bloß empirischen Anschauung und Wahrscheinlichkeit entgegenläuft, und das gemäßeste Verhalten wird immer darin bestehn, in dieser Rücksicht einen glücklichen Mittelweg einzuschlagen, d. h. weder das Recht der Wirklichkeit zu verletzen, noch ein allzugenaues Festhalten desselben zu fordern.

ββ. Ganz dasselbe gilt für die Einheit der Zeit. Denn in der Vorstellung für sich lassen sich zwar große Zeiträume ohne Schwierigkeit zusammenfassen, in der sinnlichen Anschauung aber sind einige Jahre so schnell nicht zu überspringen. Ist daher die Handlung ihrem ganzen Inhalte und Konflikte nach einfach, so wird das Beste seyn, auch die Zeit ihres Kampfes bis zur Entscheidung einfach zusammenzuziehn. Wenn sie dagegen reichhaltiger Charaktere bedarf, deren Entwickelungsstufen viele der Zeit nach auseinanderliegende Situationen nöthig machen, so wird die formelle Einheit einer immer nur relativen und ganz konventionellen Zeitdauer an und für sich unmöglich; und eine solche Darstellung schon deshalb aus dem Bereiche der dramatischen Poesie entfernen zu wollen, weil sie gegen jene festgestellte Zeiteinheit verstößt, würde nichts anderes heißen, als die Prosa der sinnlichen Wirklichkeit zur letzten Richterin über die Wahrheit der Poesie aufwerfen. Am wenigsten aber darf der bloß empirischen Wahrscheinlichkeit, daß wir als Zuschauer in wenigen Stunden auch nur einen kurzen Zeitraum in sinnlicher Gegenwart vor uns könnten vorübergehen sehn, das

große Wort gegeben werden. Denn gerade da, wo der Dichter sich ihr am meisten zu fügen bemüht ist, entstehen nach anderen Seiten hin fast unumgänglich wieder die schlimmsten Unwahrscheinlichkeiten.

$\gamma\gamma$. Das wahrhaft unverletzliche Gesetz hingegen ist die Einheit der Handlung. Worin aber diese Einheit eigentlich liege, darüber kann vielfach Streit entstehn, und ich will mich deshalb über den Sinn derselben näher erklären. Jede Handlung überhaupt schon muß einen bestimmten Zweck haben, den sie durchführt, denn mit dem Handeln tritt der Mensch thätig in die konkrete Wirklichkeit ein, in welcher auch das Allgemeinste sich sogleich zu besonderer Erscheinung verdichtet und begränzt. Nach dieser Seite würde also die Einheit in der Realisation eines in sich selbst bestimmten und unter besonderen Umständen und Verhältnissen konkret zum Ziel gebrachten Zweckes zu suchen seyn. Nun sind aber, wie wir sahen, die Umstände für das dramatische Handeln von der Art, daß der individuelle Zweck dadurch von anderen Individuen her Hemmnisse erfährt, indem sich ihm ein entgegengesetzter Zweck, der sich gleichmäßig Daseyn zu verschaffen sucht, in den Weg stellt, so daß es in diesem Gegenüber zu wechselseitigen Konflikten und deren Verwickelung kommt. Die dramatische Handlung beruht deshalb wesentlich auf einem kollidirenden Handeln, und die wahrhafte Einheit kann nur in der totalen Bewegung ihren Grund haben, daß nach der Bestimmtheit der besonderen Umstände, Charaktere und Zwecke die Kollision sich ebensosehr den Zwecken und Charakteren gemäß herausstelle, als ihren Widerspruch aufhebe. Diese Lösung muß dann zugleich, wie die Handlung selbst, subjektiv und objektiv seyn. Einerseits nämlich findet der Kampf der sich entgegenstehenden Zwecke seine Ausgleichung; andererseits haben die Individuen mehr oder weniger ihr ganzes Wollen und Seyn in ihre zu vollbringende Unternehmung hineingelegt, so daß also das Gelingen oder Mißlingen derselben, die volle

oder beschränkte Durchführung, der nothwendige Untergang oder die friedliche Einigung mit anscheinend entgegengesetzten Absichten auch das Loos des Individuums in soweit bestimmt, als es sich mit dem, was es in's Werk zu setzen gedrungen war, verschlungen hat. Ein wahrhaftes Ende wird deshalb nur dann erzielt, wenn der Zweck und das Interesse der Handlung, um welche das Ganze sich dreht, identisch mit den Individuen und schlechthin an sie gebunden ist. — Je nachdem nun der Unterschied und Gegensatz der dramatisch handelnden Charaktere einfach gehalten oder zu mannigfach episodischen Nebenhandlungen und Personen verzweigt ist, kann die Einheit wieder strenger oder loser seyn. Die Komödie z. B. bei vielseitig verwickelten Intriguen braucht sich nicht so fest zusammenzuschließen, als die meistentheils in großartigerer Einfachheit motivirte Tragödie. Doch ist das romantische Trauerspiel auch in dieser Rücksicht bunter und in seiner Einheit lockerer als das antike. Aber selbst hier muß die Beziehung der Episoden und Nebenpersonen erkennbar bleiben, und mit dem Schluß das Ganze auch der Sache nach geschlossen und abgerundet seyn. So ist z. B. in Romeo und Julie der Zwist der Familien, welcher außerhalb der Liebenden und ihres Zwecks und Schicksals liegt, zwar der Boden der Handlung, doch nicht der Punkt, auf den es eigentlich ankommt, und Shakespeare widmet der Beendigung desselben am Schluß eine, wenn auch geringere, doch aber erforderliche Aufmerksamkeit. Ebenso bleibt im Hamlet das Schicksal des dänischen Reichs nur ein untergeordnetes Interesse, dennoch aber erscheint es durch das Auftreten des Fortinbras berücksichtigt, und erhält seinen befriedigenden Abschluß.

Nun kann freilich in dem bestimmten Ende, das Kollisionen auflöst, wieder die Möglichkeit neuer Interessen und Konflikte gegeben seyn, die *eine* Kollision jedoch, um die es sich handelte, hat in dem für sich abgeschlossenen Werk ihre Erledigung zu finden. Von dieser Art sind z. B. bei Sophokles die drei Tragödien aus dem thebanischen Sagenkreise. Die erste

enthält die Entdeckung des Oedip als Mörders des Lajos; die zweite seinen friedlichen Tod im Haine der Eumeniden; die dritte das Schicksal der Antigone, und doch ist jede dieser drei Tragödien, unabhängig von der andern, ein in sich selbstständiges Ganzes.

β. Was zweitens die konkrete Entfaltungsweise des dramatischen Kunstwerks angeht, so haben wir hauptsächlich drei Punkte herauszuheben, in welchen sich das Drama vom Epos und Liede unterscheidet; den Umfang nämlich, die Art des Fortgangs und die Eintheilung in Scenen und Akte.

αα. Daß sich ein Drama nicht zu derselben Breite ausdehnen dürfe, welche der eigentlichen Epopöe nothwendig ist, haben wir schon gesehn. Ich will deshalb außer dem bereits erwähnten Fortfallen des seiner Totalität nach im Epos geschilderten Weltzustandes, und dem Hervorstechen der einfacheren Kollision, welche den wesentlichen dramatischen Inhalt abgiebt, nur noch den weiteren Grund anführen, daß beim Drama einerseits das Meiste von demjenigen, was der epische Dichter in verweilender Muße für die Anschauung beschreiben muß, der wirklichen Aufführung überlassen bleibt, während andererseits nicht das reale Thun, sondern die Exposition der inneren Leidenschaft die Hauptseite ausmacht. Das Innere aber nimmt sich, der Breite realer Erscheinung gegenüber, zu einfachen Empfindungen, Sentenzen, Entschlüssen u. s. f. zusammen, und macht im Unterschiede des epischen Außereinander und der zeitlichen Vergangenheit auch in dieser Rücksicht das Princip lyrischer Koncentration und des gegenwärtigen Entstehens und sich Aussprechens von Leidenschaften und Vorstellungen geltend. Doch begnügt sich die dramatische Poesie nicht mit Darlegung nur einer Situation, sondern stellt das Unsinnliche des Gemüths und Geistes zugleich handelnd als eine Totalität von Zuständen und Zwecken verschiedenartiger Charaktere dar, welche zusammt, was in Bezug auf ihr Handeln in ihrem Innern vorgeht,

äußern, so daß, im Vergleich mit dem lyrischen Gedicht, das Drama wiederum zu einem beiweitem größeren Umfange auseinandertritt und sich abrundet. Im Allgemeinen läßt sich das Verhältniß so bestimmen, daß die dramatische Poesie ohngefähr in der Mitte stehe zwischen der Ausdehnung der Epopöe und der Zusammengezogenheit der Lyrik.

$\beta\beta$. Wichtiger zweitens als diese Seite des äußeren Maaßes ist die Art des dramatischen Fortgangs, der Entwickelungsweise des Epos gegenüber. Die Form epischer Objektivität fordert, wie wir sahen, überhaupt ein schilderndes Verweilen, das sich dann noch zu wirklichen Hemmungen schärfen darf. Nun könnte es zwar beim ersten Blick scheinen, daß die dramatische Poesie, da sich in ihrer Darstellung dem einen Zweck und Charakter andere Zwecke und Charaktere entgegenstellen, dieß Aufhalten und Hindern erst recht werde zu ihrem Principe zu nehmen haben. Dennoch aber verhält sich die Sache gerade umgekehrt. Der eigentlich dramatische Verlauf ist die stete Fortbewegung zur Endkatastrophe. Dieß erklärt sich einfach daraus, daß den hervorstechenden Angelpunkt die Kollision ausmacht. Einerseits strebt deshalb alles zum Ausbruche dieses Konfliktes hin, andererseits bedarf gerade der Zwist und Widerspruch entgegenstehender Gesinnungen, Zwecke und Thätigkeiten schlechthin einer Auflösung, und wird diesem Resultate zugetrieben. Hiemit soll jedoch nicht gesagt seyn, daß die bloße Hast im Vorschreiten schon an und für sich eine dramatische Schönheit sey; im Gegentheil muß sich auch der dramatische Dichter die Muße gönnen, jede Situation sich für sich mit allen Motiven, die in ihr liegen, ausgestalten zu lassen. Episodische Scenen aber, welche ohne die Handlung weiter zu bringen den Fortgang nur hemmen, sind dem Charakter des Drama zuwider.

$\gamma\gamma$. Die Eintheilung endlich in dem Verlaufe des dramatischen Werks macht sich am natürlichsten durch die Haupt-

momente, welche im Begriff der dramatischen Bewegung selbst begründet sind. In Bezug hierauf sagt bereits Aristoteles (Poet. c. 7.), ein Ganzes sey, was Anfang, Mitte und Ende habe; Anfang das, was, selber nothwendig, nicht durch Anderes sey, woraus jedoch Anderes sey und hervorgehe; Ende das Entgegengesetzte, was durch Anderes, nothwendig oder doch meistens, entstehe, selbst jedoch nichts zur Folge habe; Mitte aber, was sowohl durch Anderes, als auch woraus Anderes hervorgehe. — Nun erhält zwar in der empirischen Wirklichkeit jede Handlung mannigfaltige Voraussetzungen, so daß es sich schwer bestimmen läßt, an welchem Punkte der eigentliche Anfang zu finden sey; in sofern aber die dramatische Handlung wesentlich auf einer bestimmten Kollision beruht, wird der gemäße Ausgangspunkt in der Situation liegen, aus welcher sich jener Konflikt, obschon er noch nicht hervorgebrochen ist, dennoch im weitern Verlaufe entwickeln muß. Das Ende dagegen wird dann erreicht seyn, wenn sich die Auflösung des Zwiespalts und der Verwickelung in jeder Rücksicht zu Stande gebracht hat. In die Mitte dieses Ausgangs und Endes fällt der Kampf der Zwecke, und Zwist der kollidirenden Charaktere. Diese verschiedenen Glieder nun sind im Dramatischen als Momente der Handlung selber Handlungen, für welche deshalb die Bezeichnung von Akten durchaus angemessen ist. Jetzt heißen sie es zwar hin und wieder Pausen, und ein Fürst, der Eil haben mochte, oder ohne Unterbrechung beschäftigt seyn wollte, zankte einmal im Theater den Kammerherrn aus, daß noch eine Pause komme. — Der Zahl nach hat jedes Drama am sachgemäßesten drei solcher Akte, von denen der erste das Hervortreten der Kollision exponirt, welche sodann im zweiten sich lebendig als Aneinanderstoßen der Interessen, als Differenz, Kampf und Verwickelung aufthut, bis sie dann endlich im dritten auf die Spitze des Widerspruchs getrieben sich nothwendig löst. Für diese natürliche Gliederung lassen sich bei den Alten, bei welchen die dramatischen Abschnitte im Allgemeinen unbe-

stimmter bleiben, als entsprechendes Analogon die Trilogieen des Aeschylus anführen, in denen sich jedoch jeder Theil zu einem für sich abgeschlossenen Ganzen ausrundet. In der modernen Poesie folgen hauptsächlich die Spanier der Theilung in drei Akte; die Engländer, Franzosen und Deutsche hingegen zerlegen das Ganze meist in fünf Akte, indem die Exposition dem ersten Akt zufällt, während die drei mittleren die verschiedenartigen Angriffe und Rückwirkungen, Verschlingungen und Kämpfe der sich entgegenstehenden Partheien ausführen, und im fünften erst die Kollision zum vollständigen Abschluß gelangt. —

γ. Das Letzte, wovon wir jetzt noch zu sprechen haben, betrifft die äußeren Mittel, deren Gebrauch für die dramatische Poesie, in sofern sie, abgesehen von der wirklichen Aufführung in ihrem eigenen Bereiche bleibt, offen steht. Sie beschränken sich auf die specifische Art der dramatisch wirksamen Diktion überhaupt, auf den näheren Unterschied des Monologs, Dialogs u. s. f. und auf das Versmaaß. Im Drama nämlich ist, wie ich schon mehrfach anführte, nicht das reale Thun die Hauptseite, sondern die Exposition des inneren Geistes der Handlung, sowohl in Betreff auf die handelnden Charaktere und deren Leidenschaft, Pathos, Entschluß, Gegeneinanderwirken und Vermitteln, als auch in Rücksicht auf die allgemeine Natur der Handlung in ihrem Kampf und Schicksal. Dieser innere Geist, soweit ihn die Poesie als Poesie gestaltet, findet daher einen gemäßen Ausdruck vorzugsweise in dem poetischen Wort, als geistigster Aeußerung der Empfindungen und Vorstellungen.

$\alpha\alpha$. Wie nun aber das Drama das Princip des Epos und der Lyrik in sich zusammenfaßt, so hat auch die dramatische Diktion sowohl lyrische als auch epische Elemente in sich zu tragen und herauszustellen. Die lyrische Seite findet besonders in dem modernen Drama, überhaupt da ihre Stelle, wo die Subjektivität sich in sich selbst ergeht, und in ihrem Beschließen und Thun immer das Selbstgefühl ihrer Innerlichkeit beibehalten

will; doch muß die Expektoration des eigenen Herzens, wenn sie dramatisch bleiben soll, keine bloße Beschäftigung mit umherschweifenden Gefühlen, Erinnerungen und Betrachtungen seyn, sondern sich in stetem Bezug auf die Handlung halten, und die verschiedenen Momente derselben zum Resultate haben und begleiten. — Diesem subjektiven Pathos gegenüber betrifft als episches Element das objektiv Pathetische vornehmlich die mehr gegen den Zuschauer herausgewendete Entwickelung des Substantiellen der Verhältnisse, Zwecke und Charaktere. Auch diese Seite kann wieder einen zum Theil lyrischen Ton annehmen, und bleibt nur in soweit dramatisch, als sie nicht aus dem Fortgang der Handlung und aus der Beziehung zu derselben selbstständig für sich heraustritt. Außerdem können dann, als zweiter Rest epischer Poesie, erzählende Berichte, Schilderungen von Schlachten und dergleichen mehr eingeflochten werden; doch auch sie müssen im Dramatischen Theils überhaupt zusammengedrängter und bewegter seyn, Theils von ihrer Seite gleichfalls sich für den Fortgang der Handlung selbst nothwendig erweisen. — Das eigentlich Dramatische endlich ist das Aussprechen der Individuen in dem Kampf ihrer Interessen und dem Zwiespalt ihrer Charaktere und Leidenschaften. Hier können sich nun die beiden ersten Elemente in ihrer wahrhaft dramatischen Vermittelung durchdringen, wozu dann noch die Seite des äußerlichen Geschehens kommt, welches das Wort gleichfalls in sich aufnimmt; wie z. B. das Abgehen und das Auftreten der Personen meistens vorher verkündigt, und auch sonst ihr äußeres Behaben häufig von anderen Individuen angedeutet wird. — Ein Hauptunterschied nun in allen diesen Rücksichten ist die Ausdrucksweise sogenannter Natürlichkeit, im Gegensatze einer konventionellen Theatersprache und deren Rhetorik. Diderot, Lessing, auch Goethe und Schiller in ihrer Jugend, wendeten sich in neuerer Zeit vornehmlich der Seite realer Natürlichkeit zu; Lessing mit voller Bildung und Feinheit der Beobachtung, Schiller und Goethe

mit Vorliebe für die unmittelbare Lebendigkeit unverzierter Derbheit und Kraft. Daß Menschen wie im griechischen, hauptsächlich aber, — und mit dem letzteren Ausspruch hat es seine Richtigkeit, — im französischen Lust- und Trauerspiel mit einander sprechen könnten, ward für unnatürlich erachtet. Diese Art der Natürlichkeit aber kann bei einer Ueberfülle bloß realer Züge leicht wieder nach einer anderen Seite ins Trockene und Prosaische hineingerathen, in sofern die Charaktere nicht die Substanz ihres Gemüths und ihrer Handlung entwickeln, sondern nur, was sie in der ganz unmittelbaren Lebendigkeit ihrer Individualität ohne höheres Bewußtseyn über sich und ihre Verhältnisse empfinden, zur Aeußerung bringen. Je natürlicher die Individuen in dieser Rücksicht bleiben, desto prosaischer werden sie. Denn natürliche Menschen verhalten sich in ihren Unterredungen und Streitigkeiten überwiegend als bloß einzelne Personen, die, wenn sie ihrer unmittelbaren Besonderheit nach geschildert seyn sollen, nicht in ihrer substantiellen Gestalt aufzutreten im Stande sind. Und hierbei kommt denn die Grobheit und Höflichkeit, in Bezug auf das Wesen der Sache, um welche es zu thun ist, letztlich auf dasselbe hinaus. Wenn nämlich die Grobheit aus der besonderen Persönlichkeit entspringt, die sich den unmittelbaren Eingebungen einer bildungslosen Gesinnung und Empfindungsweise überläßt, so geht die Höflichkeit umgekehrt wieder nur auf das abstrakt Allgemeine und Formelle in Achtung, Anerkennung der Persönlichkeit, Liebe, Ehre u. s. f., ohne daß damit irgend etwas Objektives und Inhaltvolles ausgesprochen wäre. Zwischen dieser bloß formellen Allgemeinheit und jener natürlichen Aeußerung ungehobelter Besonderheiten steht das wahrhaft Allgemeine, das weder formell noch individualitätslos bleibt, sondern seine doppelte Erfüllung an der Bestimmtheit des Charakters und der Objektivität der Gesinnungen und Zwecke findet. Das echt Poetische wird deshalb darin bestehn, das Charakteristische und Individuelle

der unmittelbaren Realität in das reinigende Element der Allgemeinheit zu erheben, und beide Seiten sich mit einander vermitteln zu lassen. Dann fühlen wir auch in Betreff auf Diktion, daß wir, ohne den Boden der Wirklichkeit und deren wahrhafte Züge zu verlassen, uns dennoch in einer anderen Sphäre, im ideellen Bereiche nämlich der Kunst befinden. Von dieser Art ist die Sprache der griechischen dramatischen Poesie, die spätere Sprache Goethe's, zum Theil auch Schiller's, und in seiner Weise auch Shakespeare's, obschon dieser, dem damaligen Zustande der Bühne gemäß, hin und wieder einen Theil der Rede der Erfindungsgabe des Schauspielers anheimstellen mußte.

ββ. Näher nun zweitens zerscheidet sich die dramatische Aeußerungsweise zu Ergüssen der Chorgesänge, zu Monologen und Dialogen. — Den Unterschied des Chors und Dialogs hat bekanntlich das antike Drama vorzugsweise ausgebildet, während im modernen dieser Unterschied fortfällt, indem dasjenige, was bei den Alten der Chor vortrug, mehr den handelnden Personen selbst in den Mund gelegt wird. Der Chorgesang nämlich, den individuellen Charakteren und ihrem innern und äußeren Streit gegenüber, spricht die allgemeinen Gesinnungen und Empfindungen in einer bald gegen die Substantialität epischer Aussprüche, bald gegen den Schwung der Lyrik hingewendeten Weise aus. In Monologen umgekehrt ist es das einzelne Innere, das sich in einer bestimmten Situation der Handlung für sich selbst objektiv wird. Sie haben daher besonders in solchen Momenten ihre echt dramatische Stellung, in welchen sich das Gemüth aus den früheren Ereignissen her einfach in sich zusammenfaßt, sich von seiner Differenz gegen Andere oder seiner eigenen Zwiespaltigkeit Rechenschaft giebt, oder auch langsam herangereifte oder plötzliche Entschlüsse zur letzten Entscheidung bringt. — Die vollständig dramatische Form aber drittens ist der Dialog. Denn in ihm allein können die handelnden Individuen

ihren Charakter und Zweck sowohl nach Seiten ihrer Besonderheit als in Rücksicht auf das Substantielle ihres Pathos gegeneinander aussprechen, in Kampf gerathen, und damit die Handlung in wirklicher Bewegung vorwärts bringen. Im Dialoge läßt sich nun gleichfalls wieder der Ausdruck eines subjektiven und objektiven Pathos unterscheiden. Das erstere gehört mehr der zufälligen besonderen Leidenschaft an, sey es nun, daß sie in sich zusammengedrängt bleibt und sich nur aphoristisch äußert, oder auch aus sich herauszutoben und vollständig zu expliciren vermag. Dichter, welche durch rührende Scenen die subjektive Empfindung in Bewegung bringen wollen, bedienen sich besonders dieser Art des Pathos. Wie sehr sie dann aber auch persönliches Leiden und wilde Leidenschaft oder den unversöhnten inneren Zwist der Seele ausmalen mögen, so wird dadurch das wahrhaft menschliche Gemüth doch weniger bewegt, als durch ein Pathos, in welchem sich zugleich ein objektiver Gehalt entwickelt. Deswegen machen z. B. die älteren Stücke Goethe's, so tief auch der Stoff an sich selber ist, so natürlich auch die Scenen dialogisirt sind, im Ganzen weniger Eindruck. Ebenso berühren die Ausbrüche unversöhnter Zerrissenheit und haltungsloser Wuth einen gesunden Sinn nur in geringem Grade, besonders aber erkältet das Gräßliche mehr als es erwärmt. Und da kann der Dichter die Leidenschaft noch so ergreifend schildern, es hilft nichts; man fühlt das Herz nur zerschnitten, und wendet sich ab. Denn es liegt nicht das Positive, die Versöhnung darin, welche der Kunst nie fehlen darf. Die Alten dagegen wirkten in ihrer Tragödie vornehmlich durch die objektive Seite des Pathos, dem zugleich, soweit die Antike es fordert, auch die menschliche Individualität nicht abgeht. Auch Schiller's Stücke haben dieses Pathos eines großen Gemüths, ein Pathos, das durchdringend ist, und allenthalben sich als Grundlage der Handlung zeigt und ausspricht. Besonders diesem Umstande ist die dauernde Wirkung zuzuschreiben, in welcher

die schillerschen Tragödien, hauptsächlich von der Bühne herab, auch heutigen Tages noch nicht nachgelassen haben. Denn was allgemeinen, anhaltenden tiefen dramatischen Effekt macht, ist nur das Substantielle im Handeln, — als bestimmter Inhalt das Sittliche, als formell die Größe des Geistes und Charakters, in welcher wiederum Shakespeare hervorragt.

γγ. Ueber das Versmaaß endlich will ich nur wenige Bemerkungen hinzufügen. Das dramatische Metrum hält am besten die Mitte zwischen dem ruhigen, gleichförmigen Strömen des Hexameters, und zwischen den mehr abgebrochenen und eingeschnittenen lyrischen Sylbenmaaßen. In dieser Rücksicht empfiehlt sich vor allen übrigen das jambische Metrum. Denn der Jambus begleitet in seinem vorschreitenden Rhythmus, der durch Anapästen einerseits auffahrender und eilender, durch Spondeen gewichtiger werden kann, den fortlaufenden Gang der Handlung am Angemessensten, und besonders hat der Senarius einen würdigen Ton edler gemäßigter Leidenschaft. Unter den Neuern bedienen sich umgekehrt die Spanier der vierfüßigen, ruhig verweilenden Trochäen, welche, Theils mit vielfachen Reimverschlingungen und Assonanzen, Theils reimlos, sich für die in Bildern schwelgende Phantasie und die verständig spitzen Auseinandersetzungen, die das Handeln mehr aufhalten als fördern, höchst passend erscheinen, während sie außerdem für die eigentlichen Spiele eines lyrischen Scharfsinns noch Sonette, Oktaven u. s. f. einmischen. In ähnlicher Weise stimmt der französische Alexandriner mit dem formellen Anstande und der deklamatorischen Rhetorik bald gemessener bald hitziger Leidenschaften zusammen, deren konventionellen Ausdruck das französische Drama künstlich auszubilden bemüht gewesen ist. Die realistischeren Engländer dagegen, denen auch wir Deutsche in neuerer Zeit gefolgt sind, haben wieder das jambische Versmaaß, welches bereits Aristoteles (Poet. c. 4.) als das μάλιστα λεκτικὸν τῶν μέτρων be-

zeichnet, festgehalten, jedoch nicht als Trimeter, sondern in einem weniger pathetischen Charakter mit vieler Freiheit behandelt.

c. Verhältniß des dramatischen Kunstwerks zum Publikum.

Obschon die Vorzüge oder Mängel der Diktion und des Versmaaßes auch in der epischen und lyrischen Poesie von Wichtigkeit sind, so ist ihnen dennoch in dramatischen Kunstwerken noch eine entschiednere Wirkung durch den Umstand zuzuschreiben, daß wir es hier mit Gesinnungen, Charakteren und Handlungen zu thun haben, welche in ihrer lebendigen Wirklichkeit an uns herantreten sollen. Ein Lustspiel von Calderon z. B. mit dem ganzen witzigen Bilderspiel seiner Theils verstandesscharfen, Theils schwülstigen Diktion und dem Wechsel seiner vielfach lyrischen Versmaaße würde sich schon dieser Aeußerungsweise wegen bei uns nur schwer eine allgemeine Theilnahme verschaffen können. Dieser sinnlichen Gegenwart und Nähe wegen erhalten die übrigen Seiten des Inhalts wie der dramatischen Form ebenfalls einen bei weitem direkteren Bezug auf das Publikum, dem sie dargeboten werden. Auch auf dieses Verhältniß wollen wir noch kurz einen Blick werfen.

Wissenschaftliche Werke und lyrische oder epische Gedichte haben entweder gleichsam ein Fach-Publikum, oder es ist gleichgültig und zufällig, an wen dergleichen Gedichte oder andere Schriften kommen. Wem ein Buch nicht gefällt, der kann's weglegen, wie er an Gemälden oder Statuen, die ihm nicht zusagen, vorübergeht, und dem Autor steht dann immer noch mehr oder weniger die Ausrede zu Gebote, sein Werk sey für den oder jenen nicht geschrieben. Anders verhält es sich mit dramatischen Produktionen. Hier nämlich ist ein bestimmtes Publikum, für welches geschrieben seyn soll, in Präsenz, und der Dichter ist ihm verpflichtet. Denn es hat das Recht zum Beifall, wie zum Mißfallen, da ihm als gegenwärtiger Gesammtheit ein Werk vorgeführt wird, das es an diesem Orte, zu

dieser Zeit mit lebendiger Theilnahme genießen soll. Ein solches Publikum nun, wie es sich als Kollektivum zum Richterspruche versammelt, ist höchst gemischter Art; verschieden an Bildung, Interessen, Gewohnheiten des Geschmacks, Liebhabereien u. s. f., so daß hin und wieder sogar, um vollständig zu gefallen, ein Talent im Schlechten und eine gewisse Schamlosigkeit in Rücksicht auf die reinen Forderungen echter Kunst nöthig seyn kann. Nun bleibt zwar auch dem dramatischen Dichter der Ausweg übrig, das Publikum zu verachten; er hat dann aber gerade in Betreff seiner eigentlichsten Wirkungsweise immer seinen Zweck verfehlt. Besonders bei uns Deutschen ist seit der tieckischen Zeit her dieser Trotz gegen das Publikum Mode geworden. Der deutsche Autor will sich seiner besonderen Individualität nach aussprechen, nicht aber dem Hörer und Zuschauer seine Sache genehm machen. Im Gegentheil in seinem deutschen Eigensinn muß jeder was Anderes haben als der Andere, um sich als Original zu zeigen. So sind z. B. Tieck und die Herrn Schlegel, die, in ihrer ironischen Absichtlichkeit, des Gemüthes und Geistes ihrer Nation und Zeit nicht mächtig werden konnten, hauptsächlich gegen Schiller losgezogen, und haben ihn schlecht gemacht, weil er für uns Deutsche den rechten Ton getroffen hatte, und am populärsten geworden war. Unsere Nachbarn, dir Franzosen, hingegen machen es umgekehrt; sie schreiben für den gegenwärtigen Effekt und behalten stets ihr Publikum im Auge, das nun seinerseits wieder für den Autor ein scharfer und unnachsichtiger Kritiker ist und seyn kann, da sich in Frankreich ein bestimmter Kunstgeschmack festgestellt hat, während bei uns eine Anarchie herrscht, in welcher jeder wie er geht und steht nach dem Zufalle seiner individuellen Ansicht, Empfindung oder Laune urtheilt und Beifall spendet oder verdammt.

Indem nun aber in der eigenen Natur des dramatischen Werks die Bestimmung liegt, an ihm selbst die Lebendigkeit zu besitzen, welche ihm bei seinem Volke auch eine beifällige Auf-

nahme verschafft, so hat vor allem der dramatische Dichter sich den Anforderungen zu unterwerfen, welche, unabhängig von sonstigen zufälligen Richtungen und Zeitumständen, diesen nöthigen Erfolg kunstgemäß sichern können. Ich will in dieser Rücksicht nur auf die allgemeinsten Punkte aufmerksam machen.

α. Erstens müssen die Zwecke, welche in der dramatischen Handlung sich bestreiten und ihren Kampf lösen, entweder ein allgemein menschliches Interesse, oder doch ein Pathos zur Grundlage haben, welches bei dem Volke, für das der Dichter producirt, ein gültiges, substantielles Pathos ist. Hier kann nun aber das allgemein Menschliche und das specifisch Nationale in Betreff auf das Substantielle der Kollisionen sehr weit auseinanderliegen. Werke, welche bei einem Volke auf dem Gipfel der dramatischen Kunst und Entwickelung stehen, können deshalb einer anderen Zeit und Nation ganz ungenießbar bleiben. Aus der indischen Lyrik z. B. wird uns noch heutigen Tages Vieles höchst anmuthig, zart und von reizender Süße erscheinen, ohne daß wir dabei eine abstoßende Differenz empfinden; die Kollision dagegen, um welche sich in der Sakontala die Handlung dreht, der zornige Fluch nämlich des Brahmanen, dem Sakontala, weil sie ihn nicht sieht, ihre Ehrfurcht zu bezeigen unterläßt, kann uns nur absurd vorkommen, so daß wir bei allen sonstigen Vorzügen dieses wunderbar lieblichen Gedichts dennoch für den wesentlichen Mittelpunkt der Handlung kein Interesse haben können. Dasselbe gilt für die Art und Weise, in welcher die Spanier das Motiv der persönlichen Ehre hin und wieder in einer Abstraktion der Schärfe und Konsequenz behandeln, deren Grausamkeit unsere Vorstellung und Empfindung auf's Tiefste verletzt. So entsinne ich mich z. B. des Versuchs, eines der bei uns unbekannteren Stücke Calderon's, „geheime Rache für geheimen Schimpf" auf die Bühne zu bringen, ein Versuch, der nur aus diesem Grunde gänzlich gescheitert ist. Eine andere Tragödie wiederum, welche in dem ähnlichen Kreise dennoch

einen menschlich tieferen Konflikt darstellt, „der Arzt seiner Ehre“ ist mit einigen Abänderungen mehr selbst durchgedrungen als der „standhafte Prinz“, welchem wiederum sein steif und abstrakt katholisches Princip im Wege steht. In der entgegengesetzten Richtung haben sich umgekehrt die shakespeare'schen Tragödien und Lustspiele ein immer größeres Publikum verschafft, weil in ihnen, aller Nationalität ohnerachtet, dennoch das allgemein Menschliche bei weitem überwiegt, so daß Shakespeare nur da keinen Eingang gefunden hat, wo wiederum die nationalen Kunstkonventionen so enger und specifischer Art sind, daß sie den Genuß auch solcher Werke entweder schlechthin ausschließen oder doch verkümmern. Den ähnlichen Vorzug der shakespeare'schen Dramen würden auch die alten Tragiker haben, wenn wir nicht, außer den veränderten Gewohnheiten in Rücksicht auf die scenische Darstellung und einigen Seiten nationaler Anschauungen, eine subjektivere Tiefe der Innerlichkeit und Breite der partikulären Charakteristik forderten. Die antiken Stoffe hingegen werden zu keiner Zeit ihre Wirkung verfehlen. Im Allgemeinen läßt sich daher behaupten, daß ein dramatisches Werk, je mehr es, statt substantiell menschliche Interessen zu behandeln, sich ganz specifische Charaktere und Leidenschaften, wie sie nur durch bestimmte nationale Zeitrichtungen bedingt sind, zum Inhalt erwählt, bei aller sonstigen Vortrefflichkeit um desto vergänglicher seyn werde.

β. Dergleichen allgemein menschliche Zwecke und Handlungen müssen nun aber zweitens zu lebendiger Wirklichkeit poetisch individualisirt seyn. Denn das dramatische Werk hat nicht nur an den lebendigen Sinn, der freilich auch beim Publikum nicht fehlen darf, zu sprechen, sondern es muß in sich selber als eine lebendige Wirklichkeit von Situationen, Zuständen, Charakteren und Handlungen da seyn.

αα. Was in dieser Rücksicht die Seite der lokalen Umgebung, Sitten, Gebräuche und sonstigen Aeußerlichkeiten innerhalb

der vor Augen geführten Handlung betrifft, so habe ich hierüber bereits an einer anderen Stelle weitläufiger gesprochen. (Aesthetik Abth. I. p. 339—360.) Die dramatische Individualisirung muß hier entweder so durch und durch poetisch, lebendig und interessereich seyn, daß wir über das Fremdartige hinwegsehn, und uns durch diese Lebendigkeit selbst in das Interesse für dieselbe hineingezogen fühlen, oder sie darf sich nur als äußere Form geltend machen wollen, welche durch das Geistige und Allgemeine, das in ihr liegt, überboten wird.

ββ. Wichtiger als diese Außenseite ist die Lebendigkeit der Charaktere, die keine bloß personificirte Interessen seyn dürfen, wie es z. B. bei unseren jetzigen dramatischen Dichtern nur allzuhäufig der Fall ist. Solche Abstraktionen bestimmter Leidenschaften und Zwecke bleiben schlechthin wirkungslos; auch eine bloß oberflächliche Individualisirung genügt in keiner Weise, indem dann, nach Art allegorischer Figuren, Inhalt und Form auseinanderfallen. Tiefe Gefühle und Gedanken, große Gesinnungen und Worte können für diesen Mangel keinen Ersatz bieten. Das dramatische Individuum muß im Gegentheil an ihm selber durch und durch lebendig, eine fertige Totalität seyn, deren Gesinnung und Charakter mit ihrem Zweck und Handeln übereinstimmt. Hiebei macht die bloße Breite partikulärer Charakterzüge nicht die Hauptsache aus, sondern die durchdringende Individualität, welche alles zu der Einheit, die sie selber ist, zusammenfaßt, und diese Individualität im Reden wie im Handeln als den einen und gleichen Quellpunkt darthut, aus welchem jedes besondere Wort, jeder einzelne Zug der Gesinnung, That und Weise des Benehmens entspringt. Eine bloße Zusammensetzung verschiedener, wenn auch zu einem Ganzen aneinandergereihter Eigenschaften und Bethätigungen geben noch keinen lebendigen Charakter, der im Gegentheil von Seiten des Dichters selber ein lebendiges phantasiereiches Schaffen voraussetzt. Von dieser Art sind z. B. die Individuen der sophokleischen

Tragödien, obschon sie nicht den gleichen Reichthum besonderer Züge enthalten, in welchem uns die epischen Helden Homer's entgegentreten. Unter den Neuern haben vornehmlich Shakespeare und Goethe die lebensvollsten Charaktere aufgestellt, wogegen sich die Franzosen, in ihrer früheren dramatischen Poesie besonders, mehr mit formellen und abstrakten Repräsentanten allgemeiner Gattungen und Leidenschaften, als mit wahrhaft lebendigen Individuen zufrieden gezeigt haben.

γγ. Drittens aber ist die Sache auch mit dieser Lebendigkeit der Charaktere noch nicht abgethan. Goethe's Iphigenie und Tasso z. B. sind Beide nach dieser Seite hin vortrefflich, und dennoch, im eigentlichsten Sinne genommen, nicht dramatisch lebendig und bewegt. So sagt schon Schiller von der Iphigenie, daß in ihr das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Gesinnung, darin zur Handlung gemacht sey, und uns gleichsam vor Augen gebracht werde. Und in der That ist das Ausmalen und Aussprechen der innern Welt unterschiedener Charaktere in bestimmten Situationen noch nicht genug, sondern ihre Kollision von Zwecken muß hervorstechen und sich vorwärts drängen und treiben. Schiller findet deshalb in der Iphigenie einen zu ruhigen Gang, einen zu großen Aufenthalt, so daß er sogar sagt, sie schlage offenbar in das epische Feld hinüber, sobald man den strengen Begriff der Tragödie entgegenhalte. Das dramatisch Wirkende nämlich ist die Handlung als Handlung und nicht die von dem bestimmten Zweck und dessen Durchführung unabhängigere Exposition des Charakters als solchen. Im Epos dürfen die Breite und Vielseitigkeit des Charakters, der Umstände, Vorfälle und Begebenheiten sich Raum verschaffen, im Drama dagegen wirkt die Zusammengezogenheit auf die bestimmte Kollision und deren Kampf am vollständigsten. In diesem Sinne hat Aristoteles Recht, wenn er behauptet (Poet. c. 6), für die Handlung in der Tragödie gäbe es zwei Quellen (αἴτια δύο), Gesinnung und Charakter (διά-

νοια καὶ ἦθος), die Hauptsache aber sey der Zweck (τέλος), und die Individuen handelten nicht zur Darstellung von Charakteren, sondern diese würden um der Handlung willen mit einbegriffen.

γ. Eine letzte Seite, welche an dieser Stelle noch kann in Betracht gezogen werden, betrifft den dramatischen Dichter im Verhältniß zum Publikum. Die epische Poesie in ihrer echten Ursprünglichkeit verlangt, daß sich der Dichter gegen sein objektiv dastehendes Werk als Subjekt aufhebe und uns nur die Sache gebe; der lyrische Sänger dagegen spricht sein eigenes Gemüth und seine subjektive Weltanschauung aus.

αα. In sofern nun das Drama die Handlung in sinnlicher Gegenwärtigkeit an uns vorüberführt und die Individuen in ihrem eigenen Namen reden und thätig sind, könnte es scheinen, daß sich in diesem Gebiete der Dichter, mehr noch als im Epos, in welchem er wenigstens als Erzähler der Begebenheiten auftritt, ganz zurückziehn müsse. Mit diesem Anschein hat es jedoch nur relativ seine Richtigkeit. Denn, wie ich schon anfangs sagte, verdankt das Drama nur solchen Epochen seinen Ursprung, in denen das subjektive Selbstbewußtseyn, sowohl in Betreff der Weltanschauung, als auch der künstlerischen Ausbildung, bereits eine hohe Entwickelungsstufe erreicht hat. Das dramatische Werk darf deshalb nicht, wie das epische, den Schein an sich tragen, als sey es aus dem Volksbewußtseyn als solchen hervorgegangen, für dessen Sache der Dichter nur das gleichsam subjektivitätslose Organ gewesen sey, sondern wir wollen in dem vollendeten Werke zugleich das Produkt des selbstbewußten und orginalen Schaffens, und deshalb auch die Kunst und Virtuosität eines individuellen Dichters erkennen. Erst hiedurch gewinnen dramatische Erzeugnisse, im Unterschiede unmittelbar wirklicher Handlungen und Ereignisse, ihre eigentliche Spitze künstlerischer Lebendigkeit und Bestimmtheit. Ueber die Dichter dramatischer

Werke ist daher auch niemals so viel Streit entstanden, als über die Urheber der ursprünglichen Epopöen.

ββ. Nach der anderen Seite hin aber will das Publikum, wenn es selber noch den echten Sinn und Geist der Kunst in sich bewahrt hat, in einem Drama nicht etwa die zufälligeren Launen und Stimmungen, die individuellen Richtungen und die einseitige Weltanschauung dieses oder jenes Subjekts vor sich haben, deren Aeußerung dem lyrischen Dichter mehr oder weniger muß gestattet bleiben, sondern es hat das Recht zu verlangen, daß sich in dem Verlaufe und Ausgang der dramatischen Handlung tragisch oder komisch die Realisation des an und für sich Vernünftigen und Wahren vollbracht erweise. In diesem Sinne stellte ich schon früher vor allem an den dramatischen Dichter die Forderung, daß er am tiefsten die Einsicht in das Wesen des menschlichen Handelns und der göttlichen Weltregierung, sowie in die ebenso klare als lebensvolle Darstellung dieser ewigen Substanz aller menschlichen Charaktere, Leidenschaften und Schicksale zu gewinnen habe. Mit dieser in der That erlangten Einsicht und individuell lebendigen Macht der Kunst kann der Dichter freilich unter gewissen Umständen hin und wieder mit den beschränkten und kunstwidrigen Vorstellungen seiner Zeit und Nation in Konflikt gerathen; in diesem Falle aber ist die Schuld des Zwiespalts nicht ihm, sondern dem Publikum aufzubürden. Er selbst hat keine andere Pflicht, als der Wahrheit und dem Genius zu folgen, der ihn treibt, und welchem, wenn er nur rechter Art ist, der Sieg, wie überall wo es sich um Wahrheit handelt, in letzter Instanz nicht fehlen wird.

γγ. Was nun das Maaß betrifft, in welchem der dramatische Dichter als Individuum gegen sein Publikum heraustreten darf, so läßt sich hierüber wenig Bestimmtes feststellen. Ich will deshalb im Allgemeinen nur daran erinnern, daß in manchen Epochen besonders auch die dramatische Poesie dazu gebraucht wird, um neuen Zeitvorstellungen in Betreff auf Politik, Sitt-

lichkeit, Poesie, Religion u. s. f. einen lebendigen Eingang zu verschaffen. Schon Aristophanes polemisirt in seinen früheren Komödien gegen die inneren Zustände Athens und den peloponesischen Krieg; Voltaire wiederum sucht häufig auch durch dramatische Werke seine Aufklärungsprincipien zu verbreiten, vor allem aber ist Lessing in seinem Nathan bemüht, seinen moralischen Glauben im Gegensatze religiös bornirter Orthodoxie zu rechtfertigen, und in neuerer Zeit hat auch Goethe in seinen ersten Produkten gegen die Prosa in der deutschen Lebens- und Kunstansicht anzukämpfen gestrebt, worin ihm dann Tieck vielfach gefolgt ist. Erweist sich solch eine individuelle Anschauung des Dichters als ein höherer Standpunkt, und tritt sie nicht in selbstständiger Absichtlichkeit aus der dargestellten Handlung heraus, so daß diese nicht zum Mittel herabgesetzt erscheint, so ist der Kunst kein Unrecht und Schaden angethan; leidet aber die poetische Freiheit des Werks darunter, so kann zwar der Dichter durch dieses Hinauswenden seiner, wenn auch wahren, doch aber von dem künstlerischen Produkt unabhängigeren Tendenzen wohl einen großen Eindruck auf das Publikum hervorbringen, das Interesse jedoch, das er erregt, wird dann nur stoffartig, und hat mit der Kunst selbst weniger zu schaffen. Der ähnliche schlimmste Fall aber tritt dann ein, wenn der Dichter gar einer falschen Richtung, die im Publikum vorherrscht, der bloßen Gefälligkeit wegen, in gleicher Absichtlichkeit schmeicheln will, und sich damit doppelt, sowohl gegen die Wahrheit als gegen die Kunst, versündigt. — Um endlich noch eine nähere Bemerkung anzufügen, so erlaubt unter den verschiedenen Arten der dramatischen Poesie die Tragödie einen geringeren Spielraum für das freie Vortreten der Subjektivität des Dichters als die Komödie, in welcher die Zufälligkeit und Willkür des Subjektiven überhaupt schon von Hause aus das Princip ist. So macht es sich z. B. Aristophanes in den Parabasen vielfach mit dem athenienfischen Publikum zu thun, indem er Theils seine politischen Ansichten über

die Begebenheiten und Zustände des Tages nicht zurückhält und seinen Mitbürgern kluge Rathschläge ertheilt, Theils seine Widersacher und Nebenbuhler in der Kunst abzuführen sucht, ja zuweilen auch seine eigene Person und deren Zufälligkeiten offen preisgiebt.

2. Die äußere Exekution des dramatischen Kunstwerks.

Unter allen Künsten entbehrt nur die Poesie der vollen auch sinnlichen Realitat äußerer Erscheinung. Indem nun das Drama nicht etwa vergangene Thaten für die geistige Anschauung erzählt, oder die innere subjektive Welt für die Vorstellung und das Gemüth ausspricht, sondern eine gegenwärtige Handlung ihrer Gegenwart und Wirklichkeit nach darzustellen bemüht ist, so würde es in Widerspruch mit seinem eigenen Zwecke gerathen, wenn es auf die Mittel beschränkt bleiben müßte, welche die Poesie als solche zu bieten im Stande ist. Denn die gegenwärtige Handlung gehört zwar ganz dem Innern an, und läßt sich nach dieser Seite vollständig durch das Wort ausdrücken; umgekehrt aber bewegt sich das Handeln auch zur äußeren Realität heraus, und erfordert den ganzen Menschen in seinem auch leiblichen Daseyn, Thun, Benehmen, in seiner körperlichen Bewegung, und seinem physiognomischen Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften, sowohl für sich als auch in der Einwirkung des Menschen auf den Menschen, und der Reaktionen, die hierdurch entstehn können. Das sich in wirklicher Realität darstellende Individuum macht dann ferner eine äußere Umgebung, ein bestimmtes Lokal nothwendig, in welchem es sich bewegt und thätig ist, und so bedarf die dramatische Poesie, in sofern keine dieser Seiten in ihrer unmittelbaren Zufälligkeit belassen werden kann, sondern als Moment der Kunst selber künstlerisch gestaltet seyn muß, die Beihülfe fast aller übrigen Künste. Die Scene umher ist Theils, wie der Tempel, eine

architektonische Umgebung, Theils die äußere Natur, Beide malerisch aufgefaßt und ausgeführt. In diesem Lokale treten sodann die Skulpturbilder beseelt auf, und machen ihr Wollen und Empfinden in künstlerischer Ausbildung sowohl durch ausdrucksvolle Recitation, als auch durch ein malerisches Mienenspiel und von Innen her geformte Stellungen und Bewegungen des übrigen Körpers objektiv. — In dieser Rücksicht nun kann sich näher ein Unterschied hervorthun, der an das erinnert, was ich früher schon im Felde der Musik als Gegensatz des Deklamatorischen und Melodischen bezeichnet habe. Wie nämlich in der deklamatorischen Musik das Wort in seiner geistigen Bedeutung die Hauptsache ist, deren charakteristischer Ausdruck sich die musikalische Seite durchaus unterwirft, während die Melodie, obschon sie den Inhalt der Worte in sich aufnehmen kann, sich frei für sich in ihrem eigenen Elemente ergeht und entfaltet, so bedient sich auch die dramatische Poesie einerseits jener Schwesterkünste nur als einer sinnlichen Grundlage und Umgebung, aus welcher sich das poetische Wort als der hervorstechende Mittelpunkt, um den es eigentlich zu thun ist, in freier Herrschaft heraushebt; andererseits aber wird das, was zunächst nur als Beihülfe und Begleitung Gültigkeit hatte, für sich selber Zweck, und gestaltet sich in seinem eigenen Bereiche zu einer in sich selbstständigen Schönheit aus; die Deklamation geht zum Gesang, die Aktion zum mimischen Tanze fort, und die Scenerie macht durch ihre Pracht und malerischen Reize gleichfalls für sich selber Anspruch auf künstlerische Vollendung. Stellen wir nun, wie es besonders in neuerer Zeit vielfach geschehen ist, der eben berührten äußeren dramatischen Exekution das Poetische als solches gegenüber, so ergeben sich für die weiteren Erörterungen dieses Gebietes folgende Standpunkte:

erstens die dramatische Poesie, welche sich auf sich selbst als Poesie beschränken will, und deshalb von der theatralischen Aufführung ihrer Werke absieht;

zweitens die eigentliche Schauspielkunst, in sofern sie sich auf Recitation, Mienenspiel und Aktion in **der** Weise beschränkt, daß durchweg das poetische Wort das Bestimmende und Vorwaltende bleiben kann;

drittens endlich diejenige Exekution, welche sich aller Mittel der Scenerie, der Musik und des Tanzes bedient, und dieselben sich gegen das poetische Wort verselbstständigen läßt.

a. Das Lesen und Vorlesen dramatischer Werke.

Das eigentlich sinnliche Material der dramatischen Poesie ist, wie wir sahen, nicht nur die menschliche Stimme und das gesprochene Wort, sondern der ganze Mensch, der nicht nur Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken äußert, sondern, in eine konkrete Handlung verflochten, seinem totalen Daseyn nach auf die Vorstellungen, Vorsätze, das Thun und Benehmen Anderer wirkt, und ähnliche Rückwirkungen erfährt, oder sich dagegen behauptet.

α. Dieser Bestimmung gegenüber, welche in dem Wesen der dramatischen Poesie selbst begründet ist, gehört es jetziger Zeit besonders bei uns Deutschen zu unseren geläufigen Ansichten, die Organisation eines Drama für die Aufführung als eine unwesentliche Zugabe zu betrachten, obschon eigentlich alle dramatische Autoren, wenn sie auch gleichgültig oder verächtlich dagegen thun, den Wunsch und die Hoffnung hegen, ihr Werk in Scene zu setzen. So kriegt denn auch die größte Anzahl unserer neueren Dramen nie eine Bühne aus dem ganz einfachen Grunde zu sehen, weil sie undramatisch sind. Nun darf freilich nicht behauptet werden, daß ein dramatisches Produkt nicht schon durch seinen innern Werth poetisch genügen könne, aber diesen innern **dramatischen** Werth giebt wesentlich erst eine Behandlung, durch welche ein Drama vortrefflich für die Aufführung wird. Den besten Beleg hiefür liefern die griechischen Tragödien, die wir zwar nicht mehr auf dem Theater vor uns sehn, welche uns

aber, betrachten wir die Sache genauer, zum Theil deshalb gerade vollständige Befriedigung gewähren, weil sie zu ihrer Zeit schlechthin für die Bühne gearbeitet waren. Was sie von dem jetzigen Theater verbannt, liegt aber weniger in ihrer dramatischen Organisation, welche sich von der bei uns gewöhnlichen hauptsächlich durch den Gebrauch der Chöre abscheidet, als vielmehr in den nationalen Voraussetzungen und Verhältnissen, auf denen sie häufig ihrem Inhalte nach gebaut sind, und in welchen wir uns ihrer Fremdheit wegen mit unserem heutigen Bewußtseyn nicht mehr heimisch fühlen können. Die Krankheit des Philoktet z. B., die stinkenden Geschwüre an seinem Fuße, sein Aechzen und Schreien würden wir ebensowenig sehn und hören mögen, als uns die Pfeile des Herkules, um welche es sich vornehmlich handelt, ein Interesse einflößen könnten. In der ähnlichen Weise lassen wir uns die Barbarei des Menschenopfers in der Iphigenia in Aulis und Tauris wohl in der Oper gefallen, in der Tragödie dagegen müßte für uns diese Seite, wie es Goethe gethan hat, durchaus anders gewendet werden.

β. Die Verschiedenheit aber unserer Gewohnheit, Theils nur selber zu lesen, Theils ein Werk lebendig als Totalität exekutirt zu sehn, hat zu dem weiteren Abwege geführt, daß die Dichter selber ihr Werk nun auch zum Theil nur für das Lesen in der Meinung bestimmen, dieser Umstand übe auf die Natur der Komposition keinen Einfluß aus. Es giebt allerdings in dieser Rücksicht einzelne Seiten, welche nur das Aeußerliche angehn, das in der sogenanten Bühnenkenntniß begriffen ist, und dessen Verletzung ein dramatisches Werk poetisch genommen in seinem Werthe nicht verringert. Hieher gehört z. B. die Berechnung, eine Scene so zurecht zu legen, daß eine andere, welche große Zurüstungen in der Scenerie erfordert, bequem darauf folgen kann, oder daß dem Schauspieler Zeit zu der nöthigen Umkleidung oder Erholung bleibt u. s. f. Dergleichen Kenntnisse und Geschicklichkeiten geben keinen poetischen Vorzug oder Nachtheil,

und hangen mehr oder weniger von den selber wechselnden und konventionellen Einrichtungen des Theaters ab. Umgekehrt aber giebt es andere Punkte, in Bezug auf welche der Dichter, um wahrhaft dramatisch zu werden, wesentlich die lebendige Aufführung vor Augen haben, und seine Charaktere im Sinne derselben, d. h. im Sinne einer wirklichen und gegenwärtigen Aktion, sprechen und handeln lassen muß. Nach diesen Seiten ist die theatralische Exekution ein wirklicher Prüfstein. Denn vor dem obersten Gerichtshofe eines gesunden oder kunstreifen Publikums halten die bloßen Reden und Tiraden sogenannter schöner Diktion, geht ihnen die dramatische Wahrheit ab, nicht aus. Epochenweise kann zwar auch das Publikum durch die so hoch gepriesene Bildung, d. h. durch das sich in den Kopf Setzen der schiefen Meinungen und Marotten der Kenner und Kritiker, verdorben werden; hat es aber noch irgend echten Sinn in sich, so ist es nur dann befriedigt, wenn die Charaktere sich so äußern und handeln, wie die lebendige Wirklichkeit sowohl der Natur als auch der Kunst es erheischt und mit sich bringt. Wenn dagegen der Dichter nur für einen einsamen Leser schreiben will, so kann er leicht dahin kommen, seine Figuren so reden und sich benehmen zu lassen, wie es uns etwa bei Briefen ergeht. Schreibt uns irgend wer die Gründe für seine Vorsätze und Thaten, giebt er uns Versicherungen, oder schließt er sonst sein Herz vor uns auf, so treten für das, was wir darauf sagen wollen oder nicht, zwischen den Empfang des Briefes und unsere wirkliche Antwort vielfache Ueberlegungen und Vorstellungen ein. Denn die Vorstellung umfaßt ein weites Feld der Möglichkeiten. In der gegenwärtigen Rede und Gegenrede aber gilt die Voraussetzung, daß im Menschen sein Wille und Herz, seine Regung und Entschließung direkter Art sey, daß überhaupt, ohne jenen Umweg weitläufiger Ueberlegungen, mit dem unmittelbaren Gemüth, Aug' zu Auge, Mund zu Mund, Ohr zu Ohr, aufgenommen und erwiedert werde. Dann nämlich entspringen

die Handlungen und Reden in jeder Situation lebendig aus dem Charakter als solchen, der nicht mehr die Zeit zur Auswahl aus den vielen verschiedenartigen Möglichkeiten übrig behält. — Nach dieser Seite hin ist es nicht unwichtig für den Dichter und seine Komposition, auf die Bühne, welche solch eine dramatische Lebendigkeit erforderlich macht, sein Augenmerk zu richten; ja meiner Meinung nach sollte eigentlich kein Schauspiel gedruckt werden, sondern, ohngefähr wie bei den Alten, als Manuscript dem Bühnenrepertoir anheimfallen, und nur eine höchst unbedeutende Cirkulation erhalten. Wir würden dann wenigstens nicht so viele Dramen erscheinen sehn, die wohl eine gebildete Sprache, schöne Empfindungen, vortreffliche Reflexionen und tiefe Gedanken haben, denen es aber gerade an dem gebricht, was das Drama dramatisch macht, nämlich an der Handlung und deren bewegten Lebendigkeit.

γ. Bei dem Lesen und Vorlesen nun dramatischer Werke läßt es sich schwer entscheiden, ob sie der Art sind, daß sie auch von der Bühne herab ihre Wirkung nicht verfehlen. Selbst Goethe, dem doch in späteren Jahren eine große Theatererfahrung zur Seite stand, war in diesem Punkte sehr unsicher, besonders bei der ungeheuren Verwirrung unsres Geschmacks, der sich das Heterogenste gefallen läßt. Ist der Charakter und Zweck der handelnden Personen für sich selbst groß und substantiell, so wird allerdings das Auffassen leichter; aber die Bewegung der Interessen, der Stufengang in der Handlung, die Spannung und Verwickelung der Situationen, das rechte Maaß, in welchem die Charaktere auf einander wirken, die Würdigkeit und Wahrheit ihres Benehmens und Redens, — hierüber läßt sich ohne eine Theateraufführung beim bloßen Lesen schwer ein festes Urtheil fällen. Auch das Vorlesen bietet nur eine relative Hülfe. Denn die Rede verlangt im Drama unterschiedene Individuen, und nicht nur einen Ton, mag derselbe auch noch so künstlich nüancirt und verändert werden. Außerdem stört beim Vorlesen immer

die Verlegenheit, ob jedesmal die sprechenden Personen genannt werden sollen oder nicht, was Beides seine Uebelstände hat. Bleibt der Vortrag eintöniger, so gehört das Nennen der Namen unumgänglich zur Verständlichkeit, dem Ausdruck des Pathos aber wird immer Gewalt angethan; ist der Vortrag dagegen dramatisch lebendiger, so daß er uns ganz in die wirkliche Situation hineinführt, so kann leicht wieder ein neuer Widerspruch hervorgerufen werden. Mit der Befriedigung des Ohrs macht nämlich auch das Auge sogleich seine Forderungen. Hören wir einer Handlung zu, so wollen wir auch die handelnden Personen, ihre Gebehrde, Umgebung u. s. f. sehen, das Auge will eine Vollständigkeit, und hat nun nichts vor sich als einen Vorleser, der mitten in einer Privatgesellschaft sitzt oder ruhig dasteht. So ist das Vorlesen immer nur ein unbefriedigendes Mittelding zwischen dem anspruchlosen eigenen Lesen, bei welchem die reale Seite ganz fortfällt und der Phantasie überlassen bleibt, und der totalen Exekution.

b. Die Schauspielerkunst.

Mit der wirklichen dramatischen Aufführung nun ist neben der Musik eine zweite ausübende Kunst, die Schauspielerkunst, gegeben, welche sich vollständig erst in neuerer Zeit entwickelt hat. Ihr Princip besteht darin, daß sie zwar Gebehrde, Aktion, Deklamation, Musik, Tanz und Scenerie herbeiruft, die Rede aber und deren poetischen Ausdruck als die überwiegende Macht bestehen läßt. Dieß ist für die Poesie als Poesie das einzig richtige Verhältniß. Denn sobald sich die Mimik oder der Gesang und Tanz für sich selbstständig auszubilden anfangen, wird die Poesie als Dichtkunst zum Mittel herabgesetzt und verliert ihre Herrschaft über diese sonst nur begleitenden Künste. In dieser Rücksicht lassen sich folgende Standpunkte unterscheiden.

α. Auf einer ersten Stufe finden wir die Schauspielerkunst der Griechen. Hier verbindet sich einerseits die redende Kunst

mit der Skulptur; das handelnde Individuum tritt als objektives Bild in totaler Körperlichkeit heraus. In sofern sich aber die Statue belebt, den Inhalt der Poesie in sich aufnimmt und ausspricht, in jede innere Bewegung der Leidenschaften hineingeht und sie zugleich zum Wort und zur Stimme werden läßt, ist diese Darstellung beseelter und geistig klarer als jede Statue und jedes Gemälde. In Betreff auf diese Beseelung nun können wir zwei Seiten unterscheiden.

αα. Erstens die Deklamation als künstlerisches Sprechen. Sie war bei den Griechen wenig ausgebildet; die Verständlichkeit machte die Hauptsache aus, während wir die ganze Objektivität des Gemüths und Eigenthümlichkeit des Charakters in den feinsten Schattirungen und Uebergängen, wie in den schärferen Gegensätzen und Kontrasten, im Ton und Ausdruck der Stimme und in der Art der Recitation wiedererkennen wollen. Dagegen fügten die Alten Theils zur Heraushebung des Rhythmus, Theils zum modulationsreicheren Ausdruck der Worte, wenn diese auch das Ueberwiegende blieben, der Deklamation die Musikbegleitung hinzu. Doch wurde der Dialog wahrscheinlich gesprochen oder nur leicht begleitet, die Chöre dagegen in lyrisch musikalischer Weise vorgetragen. Der Gesang mochte durch seine schärfere Accentuation die Wortbedeutung der Chorstrophen verständlicher machen, sonst weiß ich wenigstens nicht, wie es den Griechen möglich wurde, die Chöre des Aeschylus und Sophokles zu verstehn. Denn wenn sie sich auch nicht so damit herumzuplagen nöthig hatten als wir, so muß ich doch sagen, obschon ich deutsch verstehe und etwas fassen kann, würde mir doch eine im ähnlichen Styl geschriebene deutsche Lyrik vom Theater herab gesprochen und vollends gesungen immer unklar bleiben. —

ββ. Ein zweites Element gab die körperliche Gebehrde und Bewegung ab. In dieser Rücksicht ist sogleich bemerkenswerth, daß bei den Griechen, da ihre Schauspieler Masken tru-

gen, das Mienenspiel ganz fortblieb. Die Gesichtszüge gaben ein unveränderliches Skulpturbild, dessen Plastik den vielbeweglichen Ausdruck partikulärer Seelenstimmungen ebenso wenig in sich aufnahm, als die handelnden Charaktere, welche ein festes allgemeines Pathos in seinem dramatischen Kampfe durchfochten, und die Substanz dieses Pathos sich weder zur Innigkeit des modernen Gemüths vertiefen, noch zur Besonderheit heutiger dramatischer Charaktere ausbreiten ließen. Eben so einfach war die Aktion, weshalb wir auch nichts von berühmten griechischen Mimen wissen. Zum Theil spielten die Dichter selber, wie es z. B. noch Sophokles und Aristophanes thaten, zum Theil traten Bürger, die gar kein Metier aus der Kunst machten, in der Tragödie auf. Dagegen wurden die Chorgesänge mit Tanz begleitet, was wir Deutsche bei der heutigen Art des Tanzes für leichtsinnig erachten würden, während es bei den Griechen schlechthin zur sinnlichen Totalität ihrer Theateraufführungen gehörte.

γγ. So bleibt denn bei den Alten dem Wort und der geistigen Aeußerung der substantiellen Leidenschaften ein ebenso volles poetisches Recht, als die äußere Realität durch Musikbegleitung und Tanz die vollständigste Ausbildung erhält. Diese konkrete Einheit giebt der ganzen Darstellung einen plastischen Charakter, indem sich das Geistige nicht für sich verinnerlicht und in dieser partikularisirteren Subjektivität zum Ausdruck kommt, sondern sich mit der gleichmäßig berechtigten Außenseite sinnlicher Erscheinung vollkommen verschwistert und versöhnt.

β. Unter Musik und Tanz jedoch leidet die Rede, in sofern sie die geistige Aeußerung des Geistes bleiben soll, und so hat denn auch die moderne Schauspielerkunst sich von diesen Elementen zu befreien gewußt. Der Dichter erhält deshalb hier nur noch ein Verhältniß zum Schauspieler als solchen, welcher durch Deklamation, Mienenspiel und Gebehrden das poetische Werk zur sinnlichen Erscheinung bringen soll. Dieser Bezug des

Autors auf das äußere Material ist jedoch den anderen Künsten gegenüber ganz eigenthümlicher Art. In der Malerei und Skulptur bleibt es der Künstler selber, welcher seine Konceptionen in Farben, Erz oder Marmor ausführt, und wenn auch die musikalische Exekution fremder Hände und Kehlen bedarf, so überwiegt hier, obschon freilich die Seele des Vortrags nicht fehlen muß, dennoch mehr oder weniger die mechanische Kunstfertigkeit und Virtuosität. Der Schauspieler dagegen tritt als ganzes Individuum mit seiner Gestalt, Physiognomie, Stimme u. s. f. in das Kunstwerk hinein, und erhält die Aufgabe, mit dem Charakter, den er darstellt, ganz und gar zusammenzugehn.

αα. In dieser Rücksicht hat der Dichter das Recht, vom Schauspieler zu fordern, daß er sich, ohne von dem Seinigen hinzuzuthun, ganz in die gegebene Rolle hineindenke, und sie so ausführe, wie der Dichter sie koncipirt und poetisch ausgestaltet hat. Der Schauspieler soll gleichsam das Instrument seyn, auf welchem der Autor spielt, ein Schwamm, der alle Farben aufnimmt und unverändert wiedergiebt. Bei den Alten war dieß leichter, da die Deklamation sich, wie gesagt, hauptsächlich auf die Deutlichkeit beschränkte und die Seite des Rhythmus u. s. f. von der Musik besorgt wurde, während die Masken die Gesichtszüge bedeckten, und auch der Aktion kein großer Spielraum blieb. Dadurch konnte sich der Akteur ohne Schwierigkeit dem Vortrage eines allgemeinen tragischen Pathos gemäß machen, und wenn auch in der Komödie Portraitbilder lebender Personen, wie z. B. des Sokrates, Nikias, Kleon u. s. f. dargestellt werden sollten, so bildeten Theils die Masken diese individuellen Züge treffend nach, Theils bedurfte es einer näheren Individualisirung weniger, indem Aristophanes dergleichen Charaktere doch nur benutzte, um dadurch allgemeine Zeitrichtungen zu repräsentiren.

ββ. Anders dagegen verhält es sich im modernen Schauspiel. Hier nämlich fallen die Masken und die Musikbegleitung

fort, und an deren Stelle tritt das Mienenspiel, die Mannigfaltigkeit der Gebehrde und die reichhaltig nüancirte Deklamation. Denn einerseits müssen die Leidenschaften, selbst wenn sie allgemeiner in gattungsmäßiger Charakteristik vom Dichter ausgedrückt sind, sich doch als subjektiv lebendig und innerlich kund geben, andererseits erhalten die Charaktere großentheils eine bei weitem breitere Besonderheit, deren eigenthümliche Aeußerung uns gleichfalls in lebendiger Wirklichkeit vor Augen kommen soll. Die shakespeareschen Figuren vornehmlich sind für sich fertige, abgeschlossene, ganze Menschen, so daß wir vom Schauspieler verlangen, daß er sie nun seinerseits gleichfalls in dieser vollen Totalität vor unsere Anschauung bringe. Ton der Stimme, Art der Recitation, Gestikulation, Physiognomie, überhaupt die ganze innere und äußere Erscheinung fordert deshalb eine der bestimmten Rolle angemessene Eigenthümlichkeit. Dadurch wird außer der Rede auch das vielseitig nüancirte Gebehrdenspiel von ganz anderer Bedeutung; ja der Dichter überläßt hier der Gebehrde des Schauspielers Vieles, was die Alten durch Worte würden ausgedrückt haben. So z. B. am Schluß des Wallenstein. Der alte Oktavio hat zum Untergange Wallenstein's wesentlich mitgewirkt; er findet ihn auf Buttler's Anstiften meuchlings ermordet, und in demselben Augenblicke, als nun auch die Gräfin Terzky verkündigt, sie habe Gift genommen, trifft ein kaiserliches Schreiben ein; Gordon hat die Aufschrift gelesen, und übergiebt den Brief dem Oktavio mit einem Blick des Vorwurfs, indem er sagt: „dem F ü r s t e n Piccolomini." Oktavio erschrickt und blickt schmerzvoll zum Himmel. Was Oktavio bei dieser Belohnung für einen Dienst empfindet, an dessen blutigem Ausgang er selbst den größeren Theil der Schuld zu tragen hat, ist hier nicht in Worte gefaßt, sondern der Ausdruck ganz an die Mimik des Akteurs gewiesen. — Bei diesen Forderungen nun der modernen dramatischen Schauspielkunst kann die Poesie dem Material ihrer Darstellung

gegenüber häufig in ein Gedränge gerathen, welches die Alten nicht kannten. Der Schauspieler nämlich, als lebendiger Mensch, hat in Rücksicht auf Organ, Gestalt, physiognomischen Ausdruck, wie jedes Individuum, seine angeborne Eigenthümlichkeit, welche er Theils gegen den Ausdruck eines allgemeinen Pathos und einer gattungsmäßigen Charakteristik aufzuheben, Theils mit den volleren Gestalten einer reicher individualisirenden Poesie in Einklang zu setzen genöthigt ist.

γγ. Man heißt jetzt die Schauspieler Künstler, und zollt ihnen die ganze Ehre eines künstlerischen Berufs; ein Schauspieler zu seyn ist, unserer heutigen Gesinnung nach, weder ein moralischer noch ein gesellschaftlicher Makel. Und zwar mit Recht; weil diese Kunst viel Talent, Verstand, Ausdauer, Fleiß, Uebung, Kenntniß, ja auf ihrem Gipfelpunkte selbst einen reichbegabten Genius fordert. Denn der Schauspieler muß nicht nur in den Geist des Dichters und der Rolle tief eindringen und seine eigene Individualität im Inneren und Aeußeren demselben ganz angemessen machen, sondern er soll auch mit eigener Produktivität in vielen Punkten ergänzen, Lücken ausfüllen, Uebergänge finden, und uns überhaupt durch sein Spiel den Dichter erklären, in sofern er alle geheimen Intentionen und tiefer liegenden Meisterzüge desselben zu lebendiger Gegenwart sichtbar herausführt und faßbar macht.

c. Die von der Poesie unabhängigere theatralische Kunst.

Einen dritten Standpunkt endlich nimmt die ausübende Kunst dadurch ein, daß sie sich von der bisherigen Herrschaft der Poesie loslöst, und dasjenige, was bisher mehr oder minder bloße Begleitung und Mittel war, zum selbstständigen Zwecke macht, und für sich zur Ausbildung gelangen läßt. Zu dieser Emancipation geht im Verlaufe der dramatischen Entwickelung sowohl die Musik und der Tanz, als auch die eigentliche Kunst des Schauspielers fort.

α. Was zunächst diesen angeht, so giebt es überhaupt für seine Kunst zwei Systeme. Das erstere, nach welchem der Darsteller mehr nur das geistig und leiblich lebendige Organ des Dichters seyn soll, haben wir so eben berührt. Die Franzosen, welche viel auf Rollenfächer und Schule halten, und überhaupt typischer in ihren theatralischen Darstellungen sind, haben sich besonders diesem Systeme in ihrer Tragödie und haute comédie treu erwiesen. Die umgekehrte Stellung nun der Schauspielkunst ist darin zu suchen, daß alles, was der Dichter giebt, mehr nur ein Accessorium und der Rahmen wird für das Naturell, die Geschicklichkeit und Kunst des Akteurs. Man kann häufig genug das Verlangen der Schauspieler hören: die Dichter sollten für sie schreiben. Die Dichtung braucht dann dem Künstler nur die Gelegenheit zu geben, seine Seele und Kunst, dieß Letzte seiner Subjektivität, zu zeigen und zur glänzendsten Entfaltung kommen zu lassen. Von dieser Art war schon bei den Italienern die comedia dell' arte, in welcher zwar die Charaktere des arlecchino, dottòre u. s. f. feststanden, und die Situationen und Scenenfolge gegeben waren, die weitere Ausführung aber fast durchweg den Schauspielern überlassen blieb. Bei uns sind zum Theil die ifflandschen und kotzebueschen Stücke, überhaupt eine große Anzahl für sich, von Seite der Poesie her betrachtet, unbedeutender, ja ganz schlechter Produkte, solch eine Gelegenheit für die freie Produktivität des Schauspielers, der aus diesen meist skizzenhafter behandelten Machwerken nun erst etwas bilden und gestalten muß, was dieser lebendigen selbstständigen Leistung wegen ein eigenthümliches, gerade an diesen und keinen anderen Künstler gebundenes Interesse erhält. Hier hat denn auch besonders die bei uns vielbeliebte Natürlichkeit ihren Platz, worin man es zur Zeit soweit gebracht hatte, daß man ein Brummen und Murmeln der Worte, von denen Niemand etwas verstand, als ein vortreffliches Spiel gelten ließ. Goethe ganz im Gegentheil übersetzte Voltaire's Tankred und

Mahomet für die weimarische Bühne, um seine Schauspieler aus der gemeinen Natürlichkeit herauszutreiben, und an einen höheren Ton zu gewöhnen. Wie denn die Franzosen überhaupt, mitten selbst in der Lebendigkeit der Posse, immer das Publikum im Auge behalten, und gegen dasselbe hinausgewendet bleiben. Mit der bloßen Natürlichkeit und deren lebendigen Routine ist auch in der That die Sache ebensowenig abgethan, als mit der bloßen Verständigkeit und Geschicklichkeit der Charakteristik, sondern wenn der Schauspieler in diesem Kreise wahrhaft künstlerisch wirken will, muß er sich zu einer ähnlich genialen Virtuosität erheben, wie ich sie früher bereits bei Gelegenheit der musikalischen Exekution (Aesth. 3te Abth. p. 217—219) bezeichnet habe.

β. Das zweite Gebiet, das zu diesem Kreise gezählt werden kann, ist die moderne Oper, nach der bestimmten Richtung hin, die sie mehr und mehr zu nehmen anfängt. Wenn nämlich in der Oper überhaupt schon die Musik die Hauptsache ist, welche wohl von der Poesie und der Rede ihren Inhalt zugetheilt erhält, denselben aber frei nach ihren Zwecken behandelt und ausführt, so ist sie in neuerer Zeit besonders bei uns mehr Luxussache geworden, und hat die Accessoires, die Pracht der Dekorationen, den Pomp der Kleider, die Fülle der Chöre und deren Gruppirung zu überwiegender Selbstständigkeit gebracht. Ueber den ähnlichen Prunk, den man jetzt oft genug tadeln hört, klagt schon Cicero in Betreff der römischen Tragödie. Im Trauerspiel, wo immer die Poesie die Substanz bleiben muß, hat allerdings solch ein Aufwand der sinnlichen Außenseite, obschon auch Schiller in seiner Jungfrau auf diesen Abweg gerathen ist, nicht seine rechte Stelle. Für die Oper hingegen kann man bei der Sinnenpracht des Gesanges und dem klingenden, rauschenden Chor der Stimmen und Instrumente diesen für sich heraustretenden Reiz der äußeren Ausstattung und Exekution wohl zulassen. Denn sind einmal die Dekorationen prächtig, so

dürfen es, um ihnen die Spitze zu bieten, die Anzüge nicht weniger seyn, und damit muß dann auch das Uebrige in Einklang stehen. Solch einem sinnlichen Pompe, der freilich jedesmal ein Zeichen von dem bereits eingetretenen Verfalle der echten Kunst ist, entspricht dann als der angemessenste Inhalt besonders das aus dem verständigen Zusammenhange herausgerissene Wunderbare, Phantastische, Mährchenhafte, von dem uns Mozart in seiner Zauberflöte das maaßvoll und künstlerisch durchgeführteste Beispiel gegeben hat. Werden aber alle Künste der Scenerie, des Kostüms, der Instrumentirung u. s. f. erschöpft, so bleibt es am Besten, wenn mit dem eigentlich dramatischen Inhalte nicht vollständig Ernst gemacht ist, und uns zu Muthe wird, als läsen wir in den Mährchen von Tausend und eine Nacht. —

γ. Das Aehnliche gilt von dem heutigen Ballet, dem gleichfalls vor Allem das Mährchenhafte und Wunderbare zusagt. Auch hier ist einer Seits, außer der malerischen Schönheit der Gruppirungen und Tableau's, vornehmlich die wechselnde Pracht und der Reiz der Dekorationen, Kostüme und Beleuchtung zur Hauptsache geworden, so daß wir uns wenigstens in ein Bereich versetzt finden, in welchem der Verstand der Prosa und die Noth und Bedrängung des Alltäglichen weit hinter uns liegt. Anderer Seits ergötzen sich die Kenner an der ausgebildetesten Bravour und Geschicklichkeit der Beine, die in dem heutigen Tanze die erste Rolle spielen. Soll aber durch diese jetzt bis in's Extrem des Sinnlosen und der Geistesarmuth verirrten bloßen Fertigkeit noch ein geistiger Ausdruck hindurchscheinen, so gehört dazu, nach vollständiger Besiegung sämmtlicher technischer Schwierigkeiten, ein Maaß und Seelenwohllaut der Bewegung, eine Freiheit und Grazie, die von höchster Seltenheit ist. Als zweites Element kommt dann zu dem Tanze, der hier an die Stelle der Chöre und Solopartien der Oper tritt, als eigentlicher Ausdruck der Handlung die Pantomime, welche jedoch, jemehr der moderne Tanz an technischer Künstlichkeit zugenommen

hat, in ihrem Werthe herabgesunken und in Verfall gerathen ist, so daß aus dem heutigen Ballet mehr und mehr das zu verschwinden droht, was dasselbe in das freie Gebiet der Kunst hinüberzuheben allein im Stande seyn könnte.

3. Die Arten der dramatischen Poesie und deren historische Hauptmomente.

Blicken wir kurz auf den Gang zurück, dem wir in unserer bisherigen Betrachtung gefolgt sind, so haben wir zuerst das Princip der dramatischen Poesie ihren allgemeinen und besonderen Bestimmungen nach, sowie in ihrem Verhältnisse zum Publikum festgestellt; zweitens sahen wir, das Drama, indem es eine abgeschlossene Handlung in deren gegenwärtigen Entwickelung vorüberführt, bedürfe wesentlich einer vollständig sinnlichen Darstellung, welche sie kunstgemäß erst durch die wirkliche theatralische Exekution erhält. Damit die Handlung nun aber in diese äußere Realität eingehn könne, ist es nothwendig, daß sie an sich selbst nach Seiten der poetischen Konception und Ausführung schlechthin bestimmt und fertig sey. Dieß ist nur dadurch zu leisten, daß sich die dramatische Poesie drittens in besondere Arten zerscheidet, die ihren Theils entgegengesetzten, Theils diesen Gegensatz vermittelnden Typus aus dem Unterschiede entnehmen, in welchem sowohl der Zweck als die Charaktere, sowie der Kampf und das Resultat der ganzen Handlung zur Erscheinung gelangt. Die Hauptseiten, die aus diesem Unterschiede hervorgehn und es zu einer mannigfaltigen historischen Entwickelung bringen, sind das Tragische und Komische, sowie die Ausgleichung beider Auffassungsweisen, welche erst in der dramatischen Poesie von so wesentlicher Wichtigkeit werden, daß sie die Grundlage für die Eintheilung der verschiedenen Arten abgeben können.

Wenn wir jetzt auf die nähere Erörterung dieser Punkte eingehen, haben wir

erstens das allgemeine Princip der Tragödie, Komödie und des sogenannten Drama herauszuheben;

zweitens den Charakter der antiken und modernen dramatischen Poesie zu bezeichnen, zu deren Gegensatz die genannten Arten in ihrer wirklichen Entwickelung auseinandertreten; und

drittens wollen wir zum Schluß die konkreten Formen betrachten, welche besonders die Komödie und Tragödie innerhalb dieses Gegensatzes anzunehmen fähig sind.

a. Das Princip der Tragödie, Komödie und des Drama.

Für die Arten der epischen Poesie liegt der wesentliche Eintheilungsgrund in dem Unterschiede, ob das in sich Substantielle, das zur epischen Darstellung kommt, in seiner Allgemeinheit ausgesprochen, oder in Form objektiver Charaktere, Thaten und Begebenheiten berichtet wird. Umgekehrt gliedert die Lyrik sich zu einem Stufengange verschiedener Ausdrucksweisen durch den Grad und die Art, in welcher der Inhalt mit der Subjektivität, als deren Inneres derselbe sich kund giebt, loser oder fester verschlungen ist. Die dramatische Poesie endlich, welche Kollisionen von Zwecken und Charakteren, sowie die nothwendige Auflösung solch eines Kampfes zum Mittelpunkte macht, kann das Princip ihrer unterschiedenen Arten nur aus dem Verhältnisse herleiten, in welchem die Individuen zu ihrem Zwecke und dessen Inhalt stehn. Die Bestimmtheit dieses Verhältnisses nämlich ist auch das Entscheidende für die besondere Weise des dramatischen Zwiespalts und Ausganges, und giebt dadurch den wesentlichen Typus des ganzen Verlaufs in seiner lebendigen künstlerischen Darstellung ab. Als die Hauptpunkte, welche in Rücksicht hierauf in Betracht kommen, sind im Allgemeinen diejenigen Momente hervorzuheben, deren Vermittelung das Wesentliche in jeder wahrhaften Handlung ausmacht: einerseits das der Substanz nach Tüchtige, Große, die Grundlage der weltlichen wirklichen Göttlichkeit als der echte und an und für sich ewige

Gehalt des individuellen Charakters und Zwecks; andererseits die Subjektivität als solche in ihrer ungefesselten Selbstbestimmung und Freiheit. Das an und für sich Wahrhafte erweist sich zwar in der dramatischen Poesie, in welcher Form sie auch immer das Handeln zur Erscheinung herausführen mag, als das eigentlich Durchgreifende, die bestimmte Art aber, in welcher diese Wirksamkeit zur Anschauung kommt, erhält eine unterschiedene, ja entgegengesetzte Gestalt, jenachdem in den Individuen, Handlungen und Konflikten die Seite des Substantiellen, oder umgekehrt die Seite subjektiver Willkür, Thorheit und Verkehrtheit als die bestimmende Form festgehalten ist.

Wir haben in dieser Beziehung das Princip für folgende Arten durchzunehmen:

erstens für die Tragödie ihrem substantiellen ursprünglichen Typus nach;

zweitens für die Komödie, in welcher die Subjektivität als solche in Wollen und Handeln, sowie die äußere Zufälligkeit sich zum Meister aller Verhältnisse und Zwecke macht;

drittens für das Drama, Schauspiel im engeren Sinne des Worts, als Mittelstufe zwischen diesen beiden ersteren Arten. —

α. Was zunächst die Tragödie angeht, so will ich an dieser Stelle nur kurz die allgemeinsten Grundbestimmungen erwähnen, deren konkretere Besonderung erst durch die Verschiedenheit der geschichtlichen Entwickelungsstufen kann zum Vorschein kommen.

αα. Den wahrhaften Inhalt des tragischen Handelns liefert für die Zwecke, welche die tragischen Individuen ergreifen, der Kreis der im menschlichen Wollen substantiellen, für sich selbst berechtigten Mächte; die Familienliebe der Gatten, der Eltern, Kinder, Geschwister; ebenso das Staasleben, der Patriotismus der Bürger, der Wille der Herrscher; ferner das kirchliche Daseyn, jedoch nicht als eine auf Handlungen resignirende Frömmigkeit, und als göttlicher Richterspruch in der Brust

des Menschen über das gut und bös beim Handeln, sondern im Gegentheil als thätiges Eingreifen und Fördern wirklicher Interessen und Verhältnisse. Von der ähnlichen Tüchtigkeit sind nun auch die echt tragischen Charaktere. Sie sind durchaus das, was sie, ihrem Begriff gemäß, seyn können und müssen, nicht eine vielfache episch auseinander gelegte Totalität, sondern, wenn auch an sich selbst lebendig und individuell, doch nur die eine Macht dieses bestimmten Charakters, in welcher derselbe sich, seiner Individualität nach, mit irgend einer besonderen Seite jenes gediegenen Lebensinhalts untrennbar zusammengeschlossen hat, und dafür einstehn will. In dieser Höhe, auf welcher die bloßen Zufälligkeiten der unmittelbaren Individualität verschwinden, sind die tragischen Helden der dramatischen Kunst, seyen sie nun die lebendigen Repräsentanten substantieller Lebenssphären, oder sonst schon durch freies Beruhen auf sich große und feste Individuen, gleichsam zu Skulpturwerken hervorgehoben, und so erklären auch nach dieser Seite hin die an sich selbst abstrakteren Statuen und Götterbilder die hohen tragischen Charaktere der Griechen besser als alle anderweitigen Erläuterungen und Noten.

Im Allgemeinen können wir deshalb sagen, das eigentliche Thema der ursprünglichen Tragödie sey das Göttliche; aber nicht das Göttliche, weil es den Inhalt des religiösen Bewußtseyns als solchen ausmacht, sondern wie es in die Welt, in das individuelle Handeln eintritt, in dieser Wirklichkeit jedoch seinen substantiellen Charakter weder einbüßt, noch sich in das Gegentheil seiner umgewendet sieht. In dieser Form ist die geistige Substanz des Wollens und Vollbringens das Sittliche. Denn das Sittliche, wenn wir es in seiner unmittelbaren Gediegenheit, und nicht nur vom Standpunkte der subjektiven Reflexion als das formell Moralische auffassen, ist das Göttliche in seiner weltlichen Realität, das Substantielle, dessen ebenso besondere als wesentliche Seiten den bewegenden Inhalt für die wahrhaft

menschliche Handlung abgeben, und im Handeln selbst dieß ihr Wesen expliciren und wirklich machen.

ββ. Durch das Princip der Besonderung nun, dem alles unterworfen ist, was sich in die reale Objektivität hinaustreibt, sind die sittlichen Mächte wie die handelnden Charaktere unterschieden in Rücksicht auf ihren Inhalt und ihre individuelle Erscheinung. Werden nun diese besonderen Gewalten, wie es die dramatische Poesie fordert, zur erscheinenden Thätigkeit aufgerufen, und verwirklichen sie sich als bestimmter Zweck eines menschlichen Pathos, das zur Handlung übergeht, so ist ihr Einklang aufgehoben, und sie treten in wechselseitiger Abgeschlossenheit gegeneinander auf. Das individuelle Handeln will dann unter bestimmten Umständen einen Zweck oder Charakter durchführen, der unter diesen Voraussetzungen, weil er in seiner für sich fertigen Bestimmtheit sich einseitig isolirt, nothwendig das entgegengesetzte Pathos gegen sich aufreizt, und dadurch unausweichliche Konflikte herbeileitet. Das ursprünglich Tragische besteht nun darin, daß innerhalb solcher Kollision beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen Berechtigung haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und Verletzung der anderen, gleich berechtigten Macht durchzubringen im Stande sind, und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebensosehr in Schuld gerathen.

Den allgemeinen Grund für die Nothwendigkeit dieser Konflikte habe ich so eben schon berührt. Die sittliche Substanz ist als konkrete Einheit eine Totalität unterschiedener Verhältnisse und Mächte, welche jedoch nur in thatlosem Zustande als selige Götter das Werk des Geistes im Genuß eines ungestörten Lebens vollbringen. Umgekehrt aber liegt es ebensosehr im Begriffe dieser Totalität selbst, sich aus ihrer zunächst noch abstrakten Idealität zur realen Wirklichkeit und weltlichen Erscheinung umzusetzen. Durch die Natur dieses Elementes nun ist es, daß die

bloße Unterschiedenheit, auf dem Boden bestimmter Umstände von individuellen Charakteren ergriffen, sich zur Entgegensetzung und Kollision verkehren muß. So erst wird es wahrhaft Ernst mit jenen Göttern, welche nur im Olymp und Himmel der Phantasie und religiösen Vorstellung in ihrer friedlichen Ruhe und Einheit verharren, wenn sie jetzt aber wirklich, als bestimmtes Pathos einer menschlichen Individualität, zum Leben kommen, aller Berechtigung unerachtet, durch ihre bestimmte Besonderheit und deren Gegensatz gegen Anderes, in Schuld und Unrecht führen.

$\gamma\gamma$. Hiermit ist jedoch ein unvermittelter Widerspruch gesetzt, der zwar zur Realität heraustreten, sich jedoch in ihr nicht als das Substantielle und wahrhaft Wirkliche erhalten kann, sondern sein eigentliches Recht nur darin findet, daß er sich als Widerspruch aufhebt. So berechtigt als der tragische Zweck und Charakter, so nothwendig als die tragische Kollision ist daher drittens auch die tragische Lösung dieses Zwiespalts. Durch sie nämlich übt die ewige Gerechtigkeit sich an den Zwecken und Individuen in der Weise aus, daß sie die sittliche Substanz und Einheit mit dem Untergange der ihre Ruhe störenden Individualität herstellt. Denn obschon sich die Charaktere das in sich selbst Gültige vorsetzen, so können sie es tragisch dennoch nur in verletzender Einseitigkeit widersprechend ausführen. Das wahrhaft Substantielle, das zur Wirklichkeit zu gelangen hat, ist aber nicht der Kampf der Besonderheiten, wie sehr derselbe auch im Begriffe der weltlichen Realität und des menschlichen Handelns seinen wesentlichen Grund findet, sondern die Versöhnung, in welcher sich die bestimmten Zwecke und Individuen ohne Verletzung und Gegensatz einklangsvoll bethätigen. Was daher in dem tragischen Ausgange aufgehoben wird, ist nur die einseitige Besonderheit, welche sich dieser Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte, und sich nun in der Tragik ihres Handelns, kann sie von sich selbst und ihrem

Vorhaben nicht ablassen, ihrer ganzen Totalität nach dem Untergange preisgegeben, oder sich wenigstens genöthigt sieht, auf die Durchführung ihres Zwecks, wenn sie es vermag, zu resigniren. In dieser Rücksicht hat Aristoteles bekanntlich die wahrhafte Wirkung der Tragödie darein gesetzt, daß sie Furcht und Mitleid erregen und reinigen solle. Unter dieser Behauptung verstand Aristoteles nicht die bloße Empfindung der Zustimmung oder Nichtzustimmung zu meiner Subjektivität, das Angenehme oder Unangenehme, Ansprechende oder Abstoßende, diese oberflächlichste aller Bestimmungen, die man erst in neuerer Zeit zum Princip des Beifalls und Mißfallens hat machen wollen. Denn dem Kunstwerke darf es nur darauf ankommen, das zur Darstellung zu bringen, was der Vernunft und Wahrheit des Geistes zusagt, und um hiefür das Princip zu erforschen ist es nothwendig, sein Augenmerk auf ganz andere Gesichtspunkte zu richten. Auch bei diesem Ausspruch des Aristoteles müssen wir uns deshalb nicht an die bloße Empfindung der Furcht und des Mitleidens halten, sondern an das Princip des Inhalts, dessen kunstgemäße Erscheinung diese Empfindungen reinigen soll. Fürchten kann sich der Mensch einerseits vor der Macht des Aeußern und Endlichen, andererseits aber vor der Gewalt des Anundfürsichseyenden. Was nun der Mensch wahrhaft zu fürchten hat, ist nicht die äußere Gewalt und deren Unterdrückung, sondern die sittliche Macht, die eine Bestimmung seiner eigenen freien Vernunft und zugleich das Ewige und Unverletzliche ist, das er, wenn er sich dagegen kehrt, gegen sich selber aufruft. Wie die Furcht hat auch das Mitleiden zweierlei Gegenstände. Der erste betrifft die gewöhnliche Rührung, d. h. die Sympathie mit dem Unglück und Leiden Anderer, das als etwas Endliches und Negatives empfunden wird. Mit solchem Bedauern sind besonders die kleinstädtischen Weiber gleich bei der Hand. Bemitleidet und bedauert will aber der edle und große Mensch auf diese Weise nicht seyn. Denn in sofern nur die

nichtige Seite, das Negative des Unglücks herausgehoben wird, liegt eine Herabsetzung des Unglücklichen darin. Das wahrhafte Mitleiden ist im Gegentheil die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung des Leidenden, mit dem Affirmativen und Substantiellen, das in ihm vorhanden seyn muß. Diese Art des Mitleidens können uns Lumpe und Schufte nicht einflößen. Soll deshalb der tragische Charakter, wie er uns die Furcht vor der Macht der verletzten Sittlichkeit einflößte, in seinem Unglück eine tragische Sympathie erwecken, so muß er in sich selbst gehaltvoll und tüchtig seyn. Denn nur ein wahrhafter Gehalt schlägt in die edle Menschenbrust ein, und erschüttert sie in ihren Tiefen. Daher dürfen wir denn auch das Interesse für den tragischen Ausgang nicht mit der einfältigen Befriedigung verwechseln, daß eine traurige Geschichte, ein Unglück als Unglück, unsere Theilnahme in Anspruch nehmen soll. Dergleichen Kläglichkeiten können dem Menschen ohne sein Dazuthun und Schuld durch die bloßen Konjunkturen der äußeren Zufälligkeiten und relativen Umstände, durch Krankheit, Verlust des Vermögens, Tod u. s. w. zustoßen, und das eigentliche Interesse, welches uns dabei ergreifen sollte, ist nur der Eifer, hinzuzueilen und zu helfen. Vermag man dieß nicht, so sind die Gemälde des Jammers und Elends nur zerreißend. Ein wahrhaft tragisches Leiden hingegen wird über die handelnden Individuen nur als Folge ihrer eigenen ebenso berechtigten als durch ihre Kollision schuldvollen That verhängt, für die sie auch mit ihrem ganzen Selbst einzustehn haben.

Ueber der bloßen Furcht und tragischen Sympathie steht deshalb das Gefühl der Versöhnung, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt, welche in ihrem absoluten Walten durch die relative Berechtigung einseitiger Zwecke und Leidenschaften hindurchgreift, weil sie nicht dulden kann, daß der Konflikt und Widerspruch der ihrem Begriffe nach einigen sittlichen Mächte in der wahrhaften Wirklichkeit sich siegreich durchsetze und Bestand erhalte.

Indem nun, diesem Principe zufolge, das Tragische vornehmlich auf der Anschauung solch eines Konflikts und dessen Lösung beruht, so ist zugleich die dramatische Poesie, ihrer ganzen Darstellungsweise nach, allein befähigt, das Tragische in seinem totalen Umfange und Verlaufe zum Princip des Kunstwerks zu machen und vollständig auszugestalten. Aus diesem Grunde habe ich auch jetzt erst von der tragischen Anschauungsweise zu sprechen Gelegenheit genommen, obschon sie, wenn zwar in geringerem Grade, ihre Wirksamkeit auch über die anderen Künste vielfach ausdehnt. —

β. Wenn nun in der Tragödie das ewig Substantielle in versöhnender Weise siegend hervorgeht, indem es von der streitenden Individualität nur die falsche Einseitigkeit abstreift, das Positive aber, was sie gewollt, in seiner nicht mehr zwiespaltigen affirmativen Vermittelung als das zu Erhaltende darstellt, so ist es in der **Komödie** umgekehrt die **Subjektivität**, welche in ihrer unendlichen Sicherheit die Oberhand behält. Denn nur diese beiden Grundmomente der Handlung können, bei der Scheidung der dramatischen Poesie in verschiedene Arten, einander gegenübertreten. In der Tragödie zerstören die Individuen sich durch die Einseitigkeit ihres gediegenen Wollens und Charakters, oder sie müssen resignirend das in sich aufnehmen, dem sie in substantieller Weise selbst sich entgegensetzten; in der Komödie kommt uns in dem Gelächter der alles durch sich und in sich auflösenden Individuen der Sieg ihrer dennoch sicher in sich dastehenden Subjektivität zur Anschauung.

αα. Der allgemeine Boden für die Komödie ist daher eine Welt, in welcher sich der Mensch als Subjekt zum vollständigen Meister alles dessen gemacht hat, was ihm sonst als der wesentliche Gehalt seines Wissens und Vollbringens gilt; eine Welt, deren Zwecke sich deshalb durch ihre eigene Wesenlosigkeit zerstören. Einem demokratischen Volke z. B., mit eigennützigen Bürgern, streitsüchtig, leichtsinnig, aufgeblasen, ohne

Glauben und Erkenntniß, schwatzhaft, prahlerisch und eitel, einem solchen Volke ist nicht zu helfen; es löst sich an seiner Thorheit auf. Dennoch ist nicht etwa jedes substanzlose Handeln schon um dieser Nichtigkeit willen komisch. In dieser Rücksicht wird häufig das Lächerliche mit dem eigentlich Komischen verwechselt. Lächerlich kann jeder Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung, des Zwecks und der Mittel werden, ein Widerspruch, durch den sich die Erscheinung in sich selber aufhebt, und der Zweck in seiner Realisation sich selbst um sein Ziel bringt. Für das Komische aber müssen wir noch eine tiefere Forderung machen. Die Laster der Menschen z. B. sind nichts Komisches. Davon liefert uns die Satyre, in je grelleren Farben sie den Widerspruch der wirklichen Welt gegen das, was der tugendhafte Mensch seyn sollte, ausmalt, einen sehr trockenen Beweis. Thorheiten, Unsinn, Albernheit brauchen, an und für sich genommen, ebensowenig komisch zu seyn, obschon wir darüber lachen. Ueberhaupt läßt sich nichts Entgegengesetzteres auffinden, als die Dinge, worüber die Menschen lachen. Das Platteste und Abgeschmackteste kann sie dazu bewegen, und oft lachen sie ebensosehr über das Wichtigste und Tiefste, wenn sich nur irgend eine ganz unbedeutende Seite daran zeigt, welche mit ihrer Gewohnheit und täglichen Anschauung in Widerspruch steht. Das Lachen ist dann nur eine Aeußerung der wohlgefälligen Klugheit, ein Zeichen, daß sie auch so weise seyen, solch einen Kontrast zu erkennen, und sich darüber zu wissen. Ebenso giebt es ein Gelächter des Spottes, des Hohns, der Verzweiflung u. s. f. Zum Komischen dagegen gehört überhaupt die unendliche Wohlgemuthheit und Zuversicht, durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch und nicht etwa bitter und unglücklich darin zu seyn; die Seligkeit und Wohligkeit der Subjektivität, die, ihrer selbst gewiß, die Auflösung ihrer Zwecke und Realisationen ertragen kann. Der steife Verstand ist dessen gerade da, wo er in seinem Benehmen am lächerlichsten für Andere wird, am wenigsten fähig.

ββ. Was näher die Art des Inhalts angeht, welcher den Gegenstand der komischen Handlung abgeben kann, so will ich hierüber im Allgemeinen nur folgende Punkte berühren.

Auf der einen Seite erstens sind die Zwecke und Charaktere an und für sich substanzlos und widersprechend, und dadurch unfähig, sich durchzusetzen. Der Geiz z. B., sowohl in Rücksicht auf das, was er bezweckt, als auch in Betreff der kleinlichen Mittel, deren er sich bedient, erscheint von Hause aus als in sich selbst nichtig. Denn er nimmt die todte Abstraktion des Reichthums, das Geld als solches, als die letzte Realität, bei der er stehn bleibt, und sucht diesen kahlen Genuß durch die Entbehrung jeder anderen konkreten Befriedigung zu erreichen, während er dennoch in dieser Ohnmacht seines Zwecks wie seiner Mittel gegen List, Betrug u. s. f. nicht zum Ziele kommen kann. Wenn nun aber das Individuum seine Subjektivität mit solchem in sich selbst falschen Inhalte ernsthaft als dem ganzen Gehalt seiner Existenz zusammenschließt, so daß es, wird ihm derselbe unter den Füßen fortgezogen, je mehr es daran festhielt, um desto unglücklicher in sich zusammenfällt, so fehlt in solcher Darstellung der eigentliche Kern der Komik, wie überall, wo einerseits die Peinlichkeit der Verhältnisse, andererseits der bloße Spott und die Schadenfreude noch Raum behalten. Komischer daher ist es, wenn an sich kleine und nichtige Zwecke zwar mit dem Anschein von großem Ernst und umfassenden Anstalten zu Stande gebracht werden sollen, dem Subjekt aber, wenn es sein Vorhaben verfehlt, eben weil es etwas in sich Geringfügiges wollte, in der That nichts zu Grunde geht, so daß es sich in freier Heiterkeit aus diesem Untergange erheben kann.

Das umgekehrte Verhältniß zweitens findet dann statt, wenn sich die Individuen zu substantiellen Zwecken und Charakteren aufspreizen, für deren Vollbringung sie aber, als Individuen, das schlechthin entgegengesetzte Instrument sind. In diesem Falle ist das Substantielle zur bloßen Einbildung, und

für sich oder Andere zu einem Schein geworden, der sich zwar das Ansehn und den Werth des Wesentlichen selbst giebt, doch eben dadurch Zweck und Individuum, Handlung und Charakter in einen Widerspruch verwickelt, durch welchen sich die Erreichung des eingebildeten Zwecks und Charakters selbst zerstört. Von dieser Art sind z. B. die Ekklesiazusen des Aristophanes, indem die Weiber, welche die neue Staatsverfassung berathen und begründen wollen, die ganze Laune und Leidenschaft der Weiber beibehalten.

Ein drittes Element zu diesen beiden ersten bildet der Gebrauch der äußeren Zufälle, durch deren mannigfache und sonderbare Verwickelung Situationen hervorkommen, in welchen die Zwecke und deren Ausführung, der innere Charakter und dessen äußere Zustände in komische Kontraste gestellt sind, und zu einer ebenso komischen Auflösung führen.

γγ. Indem nun aber das Komische überhaupt von Hause aus auf widersprechenden Kontrasten sowohl der Zwecke in sich selbst, als auch des Inhalts derselben gegen die Zufälligkeit der Subjektivität und äußeren Umstände beruht, so bedarf die komische Handlung, dringender fast als die tragische, einer Auflösung. Der Widerspruch nämlich des an und für sich Wahrhaften und seiner individuellen Realität stellt sich in der komischen Handlung noch vertiefter heraus.

Was jedoch in dieser Lösung sich zerstört, kann weder das Substantielle noch die Subjektivität als solche seyn.

Denn als wahrhafte Kunst hat auch die Komödie sich der Aufgabe zu unterziehn, durch ihre Darstellung nicht etwa das an und für sich Vernünftige als dasjenige zur Erscheinung zu bringen, was in sich selbst verkehrt ist und zusammenbricht, sondern im Gegentheil, als dasjenige, das der Thorheit und Unvernunft, den falschen Gegensätzen und Widersprüchen auch in der Wirklichkeit weder den Sieg zutheilt noch letztlich Bestand läßt. Ueber das wahrhaft Sittliche im athenienfischen Volks-

leben, über die echte Philosophie, den wahren Götterglauben, die gediegene Kunst macht sich Aristophanes z. B. nicht lustig, die Auswüchse aber der Demokratie, aus welcher der alte Glaube und die alte Sitte verschwunden sind, die Sophisterei, die Weinerlichkeit und Kläglichkeit der Tragödie, die flatterhafte Geschwätzigkeit, die Streitsucht u. s. f., dieß baare Gegentheil einer wahrhaften Wirklichkeit des Staats, der Religion und Kunst ist es, das er in seiner sich durch sich selbst auflösenden Thorheit vor Augen stellt. Nur in unserer Zeit erst konnte es Kotzebue gelingen, einer moralischen Vortrefflichkeit den Preis zu geben, welche eine Niederträchtigkeit ist, und das zu beschönigen und aufrecht zu erhalten, was nur um zerstört zu werden daseyn kann.

Ebensowenig jedoch darf die Subjektivität als solche in der Komödie zu Grunde gehen. Wenn nämlich nur der Schein und die Einbildung des Substantiellen oder das an und für sich Schiefe und Kleine heraustritt, so bleibt das höhere Princip die in sich feste Subjektivität, welche in ihrer Freiheit über den Untergang dieser gesammten Endlichkeit hinaus, und in sich selbst gesichert und selig ist. Die komische Subjektivität ist zum Herrscher über das geworden, was in der Wirklichkeit erscheint. Die gemäße reale Gegenwart des Substantiellen ist daraus verschwunden; wenn nun das an sich Wesenlose sich durch sich selbst um seine Scheinexistenz bringt, so macht das Subjekt sich auch dieser Auflösung Meister, und bleibt in sich unangefochten und wohlgemuth.

γ. In der Mitte nun zwischen der Tragödie und Komödie steht eine dritte Hauptart der dramatischen Poesie, die jedoch von weniger durchgreifender Wichtigkeit ist, obschon sich in ihr der Unterschied des Tragischen und Komischen zu vermitteln strebt, oder beide Seiten wenigstens, ohne sich als einander schlechthin entgegengesetzt zu isoliren, zusammentreten und ein konkretes Ganzes ausmachen.

$\alpha\alpha$. Hieher gehört z. B. bei den Alten das Satyrspiel, in welchem die Haupthandlung selbst, wenn auch nicht tragischer

doch aber ernster Art bleibt, der Chor der Satyrn hingegen komisch behandelt ist. Auch die Tragikomödie läßt sich in diese Klasse rechnen; wovon uns Plautus ein Beispiel in seinem Amphitryo giebt, und dieß im Prologe schon durch Merkur voraus verkündigen läßt, indem dieser den Zuschauern zuruft:

> Quid contraxistis frontem? quia Tragoediam
> Dixi futuram hanc? Deus sum: conmutavero
> Eamdem hanc, si voltis: faciam, ex Tragoedia
> Comoedia ut sit: omnibus iisdem versibus. —
> Faciam ut conmista sit Tragicocomoedia.

Und als Grund für diese Vermischung führt er den Umstand an, daß einerseits Götter und Könige als handelnde Personen auftreten, andererseits die komische Figur des Sklaven Sosia. Mehr noch spielen in der modernen dramatischen Poesie das Tragische und Komische durcheinander, weil sich hier auch in der Tragödie das Princip der Subjektivität, das im Komischen für sich frei wird, von Hause aus als vorherrschend erweist, und die Substantialität des Inhalts der sittlichen Mächte zurückdrängt.

ββ. Die tiefere Vermittelung aber der tragischen und komischen Auffassung zu einem neuen Ganzen besteht nicht in dem Nebeneinander oder Umschlagen dieser Gegensätze, sondern in ihrer sich wechselseitig abstumpfenden Ausgleichung. Die Subjektivität, statt in komischer Verkehrtheit zu handeln, erfüllt sich mit dem Ernst gediegnerer Verhältnisse und haltbarer Charaktere, während sich die tragische Festigkeit des Wollens, und Tiefe der Kollisionen in soweit erweicht und ebnet, daß es zu einer Aussöhnung der Interessen und harmonischen Einigung der Zwecke und Individuen kommen kann. In solcher Konceptionsweise haben besonders das moderne Schauspiel und Drama ihren Entstehungsgrund. Das Tiefe in diesem Princip ist die Anschauung, daß, den Unterschieden und Konflikten von Interessen, Leidenschaften und Charakteren zum Trotz, sich eine in sich einklangs-

volle Wirklichkeit dennoch durch das menschliche Handeln zu Stande bringe. Schon die Alten haben Tragödien, welche einen ähnlichen Ausgang nehmen, indem die Individuen nicht aufgeopfert werden, sondern sich erhalten; wie z. B. der Areopag in den Eumeniden des Aeschylus beiden Seiten, dem Apoll wie den rächenden Jungfrauen das Recht der Verehrung zutheilt; auch im Philoktet schlichtet sich auf Herakles Göttererscheinung und Rath der Kampf zwischen Neoptolemos und Philoktetes, und sie ziehn vereint gen Troja. Hier aber geschieht die Ausgleichung von Außen durch den Befehl der Götter u. s. f., und hat nicht in den Partheien selbst ihren innern Quellpunkt, während es im modernen Schauspiel die Individuen selbst sind, welche sich durch den Verlauf ihrer eigenen Handlung zu diesem Ablassen vom Streit und zur wechselseitigen Aussöhnung ihres Zwecks oder Charakters hingeleitet finden. Nach dieser Seite ist Goethe's Iphigenie ein echt poetisches Musterbild eines Schauspiels, mehr noch als der Tasso, in welchem einerseits die Aussöhnung mit Antonio mehr nur eine Sache des Gemüths und der subjektiven Anerkennung ist, daß Antonio den realen Lebensverstand besitze, der dem Charakter Tasso's abgeht, andererseits das Recht des idealen Lebens, welches Tasso im Konflikt mit der Wirklichkeit, Schicklichkeit, dem Anstande festgehalten hatte, vornehmlich nur subjektiv im Zuschauer Recht behält, und äußerlich höchstens als Schonung des Dichters und Theilnahme für sein Loos hervortritt.

γγ. Im Ganzen aber sind Theils die Gränzen dieser Mittelgattung schwankender als die der Tragödie und Komödie, Theils liegt hier die Gefahr nahe, entweder aus dem echt dramatischen Typus herauszugehn, oder in's Prosaische zu gerathen. Indem nämlich die Konflikte, da sie durch ihren eigenen Zwiespalt zum Friedensschluß hingelangen sollen, von Anfang an nicht in tragischer Schärfe einander entgegenstehn, so sieht der Dichter sich leicht dadurch veranlaßt, die ganze Kraft seiner Darstellung der

innerlichen Seite der Charaktere zuzuwenden, und den Gang der Situationen zum bloßen Mittel für diese Charakterschilderung zu machen; oder er gestattet umgekehrt der äußeren Seite von Zeit- und Sittenzuständen einen überwiegenden Spielraum, und fällt ihm Beides zu schwer, so beschränkt er sich gar etwa darauf, durch das bloße Interesse der Verwickelung spannender Ereignisse die Aufmerksamkeit rege zu erhalten. Zu diesem Kreise gehört deshalb auch eine Masse der neueren Bühnenstücke, welche weniger auf Poesie als auf Theaterwirkung Anspruch machen, und entweder, statt auf wahrhaft poetische, auf bloß menschliche Rührung losgehn, oder sich einerseits nur die Unterhaltung, andererseits die moralische Besserung des Publikums zum Zweck machen, dabei aber größtentheils dem Schauspieler vielfache Gelegenheit verschaffen, seine durchgebildete Virtuosität glänzend an den Tag zu legen.

b. Unterschied der antiken und modernen dramatischen Poesie.

Dasselbe Princip, welches uns den Grund für die Scheidung der dramatischen Kunst in Tragödie und Komödie gab, liefert nun auch die wesentlichen Haltpunkte für die Entwickelungsgeschichte derselben. Denn der Fortgang in dieser Entfaltung kann nur in einem Auseinanderlegen und Ausbilden der Hauptmomente bestehn, die im Begriffe des dramatischen Handelns liegen, so daß auf der einen Seite die ganze Auffassung und Ausführung das Substantielle in den Zwecken, Konflikten und Charakteren herauskehrt, während auf der anderen die subjektive Innerlichkeit und Partikularität den Mittelpunkt ausmacht.

α. In dieser Rücksicht können wir hier, wo es nicht um eine vollständige Kunstgeschichte zu thun ist, von vorn herein diejenigen Anfänge der dramatischen Kunst bei Seite stellen, welche wir im Orient antreffen. Wie weit es nämlich die orientalische Poesie auch im Epos und in einigen Arten der Lyrik gebracht hat, so verbietet dennoch die ganze morgenländische

Weltanschauung von Hause aus eine gemäße Ausbildung der dramatischen Kunst. Denn zum wahrhaft tragischen Handeln ist es nothwendig, daß bereits das Princip der individuellen Freiheit und Selbstständigkeit, oder wenigstens die Selbstbestimmung, für die eigene That und deren Folgen frei aus sich selbst einstehn zu wollen, erwacht sey, und in noch höherem Grade muß für das Hervortreten der Komödie des freie Recht der Subjektivität und deren selbstgewissen Herrschaft sich hervorgethan haben. Beides ist im Orient nicht der Fall, und besonders steht die großartige Erhabenheit der muhamedanischen Poesie, obschon sich in ihr einerseits die individuelle Selbstständigkeit schon energischer geltend machen kann, dennoch jedem Versuche, sich dramatisch auszusprechen, durchaus fern, da andererseits die eine substantielle Macht sich jede erschaffene Kreatur nur um so konsequenter unterwirft, und ihr Loos in rücksichtslosem Wechsel entscheidet. Die Berechtigung eines besondern Inhalts der individuellen Handlung und der sich in sich vertiefenden Subjektivität kann deshalb, wie es die dramatische Kunst erfordert, hier nicht auftreten, ja die Unterwerfung des Subjekts unter den Willen Gottes bleibt gerade im Muhamedanismus um so abstrakter, je abstrakt allgemeiner die eine herrschende Macht ist, die über dem Ganzen steht, und keine Besonderheit letztlich aufkommen läßt. Wir finden deshalb dramatische Anfänge nur bei den Chinesen und Indern, doch auch hier, den wenigen Proben nach, die bis jetzt bekannt geworden sind, nicht als Durchführung eines freien individuellen Handelns, sondern mehr nur als Verlebendigung von Ereignissen und Empfindungen zu bestimmten Situationen, die in gegenwärtigem Verlauf vorübergeführt werden.

β. Den eigentlichen Beginn der dramatischen Poesie haben wir deshalb bei den Griechen aufzusuchen, bei denen überhaupt das Princip der freien Individualität die Vollendung der klassischen Kunstform zum erstenmal möglich macht. Diesem Typus

gemäß kann jedoch auch in Betreff auf die Handlung das Individuum hier nur in soweit hervortreten, als es die freie Lebendigkeit des substantiellen Gehalts menschlicher Zwecke unmittelbar erfordert. Dasjenige daher, um das es in dem alten Drama, Tragödie und Komödie, vornehmlich gilt, ist das Allgemeine und Wesentliche des Zwecks, den die Individuen vollbringen; in der Tragödie das sittliche Recht des Bewußtseyns in Ansehung der bestimmten Handlung, die Berechtigung der That an und für sich; und in der alten Komödie wenigstens sind es ebenso die allgemeinen öffentlichen Interessen, welche herausgehoben werden, die Staatsmänner und ihre Art den Staat zu lenken, Krieg und Frieden, das Volk und seine sittlichen Zustände, die Philosophie und deren Verderbniß u. s. f. Dadurch kann hier weder die mannigfache Schilderung des inneren Gemüths und eigenthümlichen Charakters, oder die specielle Verwickelung und Intrigue vollständig Platz gewinnen, noch dreht sich das Interesse um das Schicksal der Individuen, sondern statt für diese partikulareren Seiten wird die Theilnahme vor allem für den einfachen Kampf und Ausgang der wesentlichen Lebensmächte und der in der Menschenbrust waltenden Götter in Anspruch genommen, als deren individuelle Repräsentanten die tragischen Helden in der ähnlichen Weise auftreten, in welcher die komischen Figuren die allgemeine Verkehrtheit offenbar machen, zu der sich in der Gegenwart und Wirklichkeit selbst die Grundrichtungen des öffentlichen Daseyns umgewandelt haben.

γ. In der modernen romantischen Poesie dagegen giebt die persönliche Leidenschaft, deren Befriedigung nur einen subjektiven Zweck betreffen kann, überhaupt das Schicksal eines besondern Individuums und Charakters in speciellen Verhältnissen, den vornehmlichen Gegenstand.

Das poetische Interesse darin liegt nach dieser Seite in der Größe der Charaktere, die durch ihre Phantasie oder Gesinnung und Anlage zugleich das Erhobenseyn über ihre Situationen und

Handlungen, sowie den vollen Reichthum des Gemüths als reale oft nur durch Umstände und Verwickelungen verkümmerte und zu Grunde gerichtete Möglichkeit zeigen, zugleich aber in der Größe solcher Naturen selbst wieder eine Versöhnung erhalten. In Rücksicht auf den besondern Inhalt der Handlung ist es deshalb bei dieser Auffassungsweise nicht die sittliche Berechtigung und Nothwendigkeit, sondern die einzelne Person und deren Angelegenheiten, worauf unser Interesse hingewiesen ist. Ein Hauptmotiv liefern daher auf diesem Standpunkte die Liebe, der Ehrgeiz u. s. w., ja selbst das Verbrechen ist nicht auszuschließen. Doch wird das letztere leicht zu einer schwer zu umschiffenden Klippe. Denn ein Verbrecher für sich vollends wenn er schwach und von Hause aus niederträchtig ist, wie der Held in Müllner's Schuld, giebt nur einen ekelhaften Anblick. Hier vor allem muß daher wenigstens die formelle Größe des Charakters und Macht der Subjektivität gefordert werden, alles Negative auszuhalten, und ohne Verläugnung ihrer Thaten und ohne in sich zertrümmert zu seyn, ihr Loos dahinnehmen zu können. Umgekehrt aber sind die substantiellen Zwecke, Vaterland, Familie, Krone und Reich u. s. f., wenn es auch den Individuen darin nicht auf das Substantielle, sondern auf ihre eigene Individualität ankommt, in keiner Weise entfernt zu halten, aber sie bilden dann im Ganzen mehr den bestimmten Boden, auf welchem die Individuen ihrem subjektiven Charakter nach stehn und in Kampf gerathen, als daß sie den eigentlichen letzten Inhalt des Wollens und Handelns lieferten.

Neben diese Subjektivität kann ferner die Breite der Partikularität, sowohl in Rücksicht des Innern treten, als auch in Betreff auf die äußeren Umstände und Verhältnisse, innerhalb welcher die Handlung vor sich geht. Dadurch machen sich hier im Unterschiede der einfachen Konflikte, wie wir sie bei den Alten finden, die Mannigfaltigkeit und Fülle der handelnden Charaktere, die Seltsamkeit immer neu durcheinander geschlungener

Verwickelungen, die Irrgewinde der Intrigue, das Zufällige der Ereignisse, überhaupt alle die Seiten mit Recht geltend, deren Freiwerden gegen die durchgreifende Substantialität des wesentlichen Inhalts den Typus der romantischen Kunstform im Unterschiede der klassischen bezeichnet.

Dieser scheinbar losgebundenen Partikularität ohnerachtet muß aber dennoch, auch auf diesem Standpunkte, soll das Ganze dramatisch und poetisch bleiben, auf der einen Seite die Bestimmtheit der Kollision, welche sich durchzukämpfen hat, sichtlich herausgehoben seyn, andererseits muß sich, hauptsächlich in der Tragödie, durch den Verlauf und Ausgang der besonderen Handlung das Walten einer höhern Weltregierung, sey es als Vorsehung oder Schicksal, offenbar machen.

c. Die konkrete Entwickelung der dramatischen Poesie und ihrer Arten.

In die so eben betrachteten wesentlichen Unterschiede der Konception und poetischen Ausführung treten nun die verschiedenen Arten der dramatischen Kunst hinein und gelangen erst, in sofern sie sich auf der einen oder anderen Stufe entwickeln, zu ihrer wahrhaft realen Vollständigkeit. Wir haben deshalb zum Schluß auch auf diese konkrete Gestaltungsweise noch unsere Betrachtung hinzulenken.

α. Der nächste Hauptkreis, der uns, wenn wir aus dem oben bereits angeführten Grunde die orientalischen Anfänge ausschließen, als die gediegenste Stufe sowohl der eigentlichen Tragödie als auch der Komödie sogleich vor Augen steht, ist die dramatische Poesie der Griechen. In ihr nämlich kommt zum erstenmale das Bewußtseyn von dem zum Vorschein, was überhaupt das Tragische und Komische seinem wahren Wesen nach ist, und nachdem diese entgegengesetzten Anschauungsarten des menschlichen Handelns sich zu fester Trennung streng von einander abgeschieden haben, ersteigen, in organischer Entwickelung, erst

die Tragödie, dann die Komödie den Gipfelpunkt ihrer Vollendung, von welcher endlich die römische dramatische Kunst nur einen schwächeren Abglanz wiedergiebt, der selbst das nicht erreicht, was den Römern später in dem ähnlichen Streben im Epos und der Lyrik gelang. — In Rücksicht auf die nähere Betrachtung dieser Stufen jedoch will ich mich, um nur das Wichtigste kurz zu berühren, auf den tragischen Standpunkt des Aeschylus und Sophokles, sowie auf den komischen des Aristophanes beschränken.

$\alpha\alpha$. Was nun erstens die Tragödie angeht, so sagte ich bereits, daß die Grundform, durch welche sich ihre ganze Organisation und Struktur bestimmt, in dem Herausheben der substantiellen Seite sowohl der Zwecke und ihres Inhalts, als auch der Individuen und ihres Kampfes und Schicksals zu suchen sey.

Den allgemeinen Boden für die tragische Handlung bietet, wie im Epos, so auch in der Tragödie der Weltzustand dar, den ich früher bereits als den heroischen bezeichnet habe. Denn nur in den heroischen Tagen können die allgemeinen sittlichen Mächte, indem sie weder als Gesetze des Staats noch als moralische Gebote und Pflichten für sich fixirt sind, in ursprünglicher Frische als die Götter auftreten, welche sich entweder in ihrer eigenen Thätigkeit entgegenstellen, oder als der lebendige Inhalt der freien menschlichen Individualität selber erscheinen. Soll nun aber das Sittliche sich von Hause aus als die substantielle Grundlage, als der allgemeine Boden darthun, aus welchem das Gewächse des individuellen Handelns ebensosehr in seiner Entzweiung hervorkommt, als es aus dieser Bewegung wieder zur Einheit zurückgerissen wird, so haben wir für das Sittliche im Handeln zwei unterschiedene Formen vor uns.

Erstlich nämlich das einfache Bewußtseyn, das, in sofern es die Substanz nur als unentzweite Identität ihrer besonderen Seiten will, in ungestörter Beruhigung für sich und Andere tadellos und neutral bleibt. Dieß in seiner Verehrung, seinem

Glauben und Glück besonderungslose und damit nur allgemeine Bewußtseyn aber kann zu keiner bestimmten Handlung kommen, sondern hat vor dem Zwiespalte, der darin liegt, eine Art von Grauen, obschon es, als selber thatlos, zugleich jenen geistigen Muth, in einem selbstgesetzten Zweck zum Entschließen und Handeln herauszutreten für höher achtet, sich jedoch keines Eingehens darein fähig, und als der bloße Boden und Zuschauer weiß, und deshalb für die als das Höhere verehrten handelnden Individuen nichts Anderes zu thun übrig behält, als der Energie ihres Beschlusses und Kampfs das Objekt seiner eigenen Weisheit, die substantielle Idealität der sittlichen Mächte nämlich entgegenzusetzen.

Die zweite Seite bildet das individuelle Pathos, das die handelnden Charaktere mit sittlicher Berechtigung zu ihrem Gegensatze gegen Andere antreibt und sie dadurch in Konflikt bringt. Die Individuen dieses Pathos sind weder das, was wir im modernen Sinne des Worts Charaktere nennen, noch aber bloße Abstraktionen, sondern stehn in der lebendigen Mitte zwischen Beidem als feste Figuren, die nur das sind was sie sind, ohne Kollision in sich selbst, ohne schwankendes Anerkennen eines anderen Pathos, und in sofern — als Gegentheil der heutigen Ironie — hohe, absolut bestimmte Charaktere, deren Bestimmtheit jedoch in einer besonderen sittlichen Macht ihren Inhalt und Grund findet. Indem nun erst die Entgegensetzung solcher zum Handeln berechtigten Individuen das Tragische ausmacht, so kann dieselbe nur auf dem Boden der menschlichen Wirklichkeit zum Vorschein kommen. Denn nur diese enthält die Bestimmung, daß eine besondere Qualität die Substanz eines Individuums in der Weise ausmacht, daß sich dasselbe mit seinem ganzen Interesse und Seyn in solch einen Inhalt hineinlegt, und ihn zur durchdringenden Leidenschaft werden läßt. In den seligen Göttern aber ist die indifferente göttliche Natur das Wesentliche, wogegen der Gegensatz, mit welchem es

nicht zu letztlichem Ernste kommt, vielmehr, wie ich schon beim homerischen Epos anführte, zu einer sich wieder auflösenden Ironie wird.

Diese beiden Seiten, — von denen die eine so wichtig für das Ganze ist als die andere, — das unentzweite Bewußtseyn vom Göttlichen, und das kämpfende, aber in göttlicher Kraft und That auftretende Handeln, das sittliche Zwecke beschließt und durchführt, — geben die hauptsächlichen Elemente ab, deren Vermittelung die griechische Tragödie als Chor und handelnde Heroen in ihren Kunstwerken darstellt.

Es ist in neuerer Zeit viel über die Bedeutung des griechischen Chors gesprochen und dabei die Frage aufgeworfen worden, ob er auch in die moderne Tragödie eingeführt werden könne und solle. Man hat nämlich das Bedürfniß solch einer substantiellen Grundlage gefühlt, und sie doch zugleich nicht recht anzubringen und einzufügen gewußt, weil man die Natur des echt Tragischen und die Nothwendigkeit des Chors für den Standpunkt der griechischen Tragödie nicht tief genug zu fassen verstand. Einerseits nämlich hat man den Chor wohl in sofern anerkannt, als man gesagt hat, daß ihm die ruhige Reflexion über das Ganze zukomme, während die handelnden Personen in ihren besonderen Zwecken und Situationen befangen blieben, und nun am Chor und seinen Betrachtungen ganz ebenso den Maaßstab des Werths ihrer Charaktere und Handlungen erhielten, als das Publikum an ihm in dem Kunstwerke einen objektiven Repräsentanten seines eigenen Urtheils über das fände, was vor sich geht. Mit dieser Ansicht ist theilweise der rechte Punkt in der Rücksicht getroffen, daß der Chor in der That als das substantielle höhere, von falschen Konflikten abmahnende, den Ausgang bedenkende Bewußtseyn dasteht. Dessenohngeachtet ist er doch nicht etwa eine bloß äußerlich und müßig wie der Zuschauer reflektirende moralische Person, die, für sich uninteressant und langweilig, nur um dieser Reflexion wegen hinzugefügt wäre, sondern er ist die

wirkliche Substanz des sittlichen heroischen Lebens und Handelns selbst, den einzelnen Heroen gegenüber das Volk als das fruchtbare Erdreich, aus welchem die Individuen, wie die Blumen und hervorragenden Bäume aus ihrem eigenen heimischen Boden, emporwachsen, und durch die Existenz desselben bedingt sind. So gehört der Chor wesentlich dem Standpunkte an, wo sich den sittlichen Verwickelungen noch nicht bestimmte rechtsgültige Staatsgesetze und feste religiöse Dogmen entgegenhalten lassen, sondern wo das Sittliche nur erst in seiner unmittelbar lebendigen Wirklichkeit erscheint, und nur das Gleichmaaß unbewegten Lebens gesichert gegen die furchtbaren Kollisionen bleibt, zu welchen die entgegengesetzte Energie des individuellen Handelns führen muß. Daß aber dieses gesicherte Asyl wirklich vorhanden sey, davon giebt uns der Chor das Bewußtseyn. Er greift deshalb in die Handlung nicht thatsächlich ein, er übt kein Recht thätig gegen die kämpfenden Helden aus, sondern spricht nur theoretisch sein Urtheil, warnt, bemitleidet, oder ruft das göttliche Recht und die inneren Mächte an, welche die Phantasie sich äußerlich als den Kreis der waltenden Götter vorstellt. In diesem Ausdruck ist er, wie wir schon sahen, lyrisch; denn er handelt nicht und hat keine Ereignisse episch zu erzählen; aber sein Inhalt bewahrt zugleich den epischen Charakter substantieller Allgemeinheit, und so bewegt er sich in einer Weise der Lyrik, welche im Unterschiede der eigentlichen Odenform, zuweilen dem Päan und Dithyrambus sich nähern kann. Diese Stellung des Chors in der griechischen Tragödie ist wesentlich herauszuheben. Wie das Theater selbst seinen äußern Boden, seine Scene und Umgebung hat, so ist der Chor, das Volk, gleichsam die geistige Scene, und man kann ihn dem Tempel der Architektur vergleichen, welcher das Götterbild, das hier zum handelnden Helden wird, umgiebt. Bei uns dagegen stehen die Statuen unter freiem Himmel, ohne solch einen Hintergrund, den auch die moderne Tragik nicht braucht, da ihre Handlungen nicht

auf diesem substantiellen Grunde, sondern auf dem subjektiven Willen und Charakter, sowie auf dem scheinbar äußerlichen Zufall der Begebenheiten und Umstände beruhn. — In dieser Rücksicht ist es eine durchaus falsche Ansicht, wenn man den Chor als ein zufälliges Nachgeschleppe und ein bloßes Ueberbleibsel aus der Entstehungszeit des griechischen Drama betrachtet. Allerdings ist sein äußerlicher Ursprung aus dem Umstande herzuleiten, daß bei den Bacchusfesten, in Ansehung auf Kunst, der Chorgesang die Hauptsache ausmachte, bis dann zur Unterbrechung ein Erzähler hinzutrat, dessen Bericht sich endlich zu den wirklichen Gestalten der dramatischen Handlung umwandelte und erhob. Der Chor aber wurde in der Blüthezeit der Tragödie nicht etwa nur beibehalten, um dieß Moment des Götterfestes und Bacchusdienstes zu ehren, sondern er bildete sich nur deshalb immer schöner und maaßvoller aus, weil er wesentlich zur dramatischen Handlung selbst gehört und ihr so sehr nothwendig ist, daß der Verfall der Tragödie sich hauptsächlich auch an der Verschlechterung der Chöre darthut, die nicht mehr ein integrirendes Glied des Ganzen bleiben, sondern zu einem gleichgültigern Schmuck herabsinken. Für die romantische Tragödie dagegen zeigt sich der Chor weder passend, noch ist sie aus Chorgesängen ursprünglich entstanden. Im Gegentheil ist hier der Inhalt der Art, daß jede Einführung von Chören im griechischen Sinne hat mißlingen müssen. Denn schon die ältesten sogenannten Mysterien, Moralitäten und sonstigen Farcen, von denen das romantische Drama ausging, stellen kein Handeln in jenem ursprünglich griechischen Sinne, kein Heraustreten aus dem unentzweiten Bewußtseyn des Lebens und des Göttlichen dar. Ebensowenig eignet sich der Chor für das Ritterthum und die Königsherrschaft, in sofern hier das Volk zu gehorchen hat, oder selber Parthei und in die Handlung mit dem Interesse seines Glücks oder Unglücks verwickelt wird. Ueberhaupt kann er da nicht seine rechte Stelle finden, wo es sich

um partikulare Leidenschaften, Zwecke und Charaktere handelt, oder die Intrigue ihr Spiel zu treiben hat.

Das **zweite** Hauptelement, dem Chor gegenüber, bilden die **konfliktvoll** handelnden **Individuen**. In der griechischen Tragödie nun ist es nicht etwa böser Wille, Verbrechen, Nichtswürdigkeit, oder bloßes Unglück, Blindheit und dergleichen, was den Anlaß für die Kollisionen hervorbringt, sondern, wie ich schon mehrfach sagte, die sittliche Berechtigung zu einer bestimmten That. Denn das abstrakt Böse hat weder in sich selbst Wahrheit, noch ist es von Interesse. Doch muß es auf der anderen Seite auch nicht als bloße Absicht erscheinen, daß man den handelnden Personen sittliche Charakterzüge giebt, sondern ihre Berechtigung muß an und für sich wesentlich seyn. Kriminalfälle, wie in neueren Zeiten, nichtsnutzige, oder auch sogenannte moralisch edle Verbrecher mit ihrem leeren Geschwätze vom Schicksal finden wir deshalb in der alten Tragödie ebensowenig, als der Entschluß und die That auf der bloßen Subjektivität des Interesses und Charakters, auf Herrschsucht, Verliebtheit, Ehre, oder sonst auf Leidenschaften beruht, deren Recht allein in der besonderen Neigung und Persönlichkeit wurzeln kann. Solch ein durch den Gehalt seines Zwecks berechtigter Entschluß nun aber, indem er sich in einseitiger Besonderheit zur Ausführung bringt, verletzt unter bestimmten Umständen, welche an sich schon die reale Möglichkeit von Konflikten in sich tragen, ein anderes gleich sittliches Gebiet menschlichen Wollens, das nun der entgegenstehende Charakter als sein wirkliches Pathos festhält und reagirend durchführt, so daß dadurch die Kollision gleichberechtigter Mächte und Individuen vollständig in Bewegung kommt.

Der Kreis dieses Inhalts nun, obschon er mannigfaltig partikularisirt werden kann, ist dennoch seiner Natur nach nicht von großem Reichthume. Der Hauptgegensatz, den besonders Sophokles, nach Aeschylus' Vorgange auf's schönste behandelt

hat, ist der des Staats, des sittlichen Lebens in seiner geistigen Allgemeinheit, und der Familie als der natürlichen Sittlichkeit. Dieß sind die reinsten Mächte der tragischen Darstellung, indem die Harmonie dieser Sphären und das einklangsvolle Handeln innerhalb ihrer Wirklichkeit die vollständige Realität des sittlichen Daseyns ausmacht. Ich brauche in dieser Rücksicht nur an Aeschylus' Sieben vor Theben und mehr noch an die Antigone des Sophokles zu erinnern. Antigone ehrt die Bande des Bluts, die unterirdischen Götter, Kreon allein den Zeus, die waltende Macht des öffentlichen Lebens und Gemeinwohls. Auch in der Iphigenia in Aulis, sowie in dem Agamemnon, den Choephoren und Eumeniden des Aeschylus und in der Elektra des Sophokles finden wir den ähnlichen Konflikt. Agamemnon opfert als König und Führer des Heers seine Tochter dem Interesse der Griechen und des trojanischen Zuges, und zerreißt dadurch das Band der Liebe zur Tochter und Gattin, das Klytämnestra, als Mutter, im tiefsten Herzen bewahrt, und rächend dem heimkehrenden Gatten schmähligen Untergang bereitet. Orest, der Sohn und Königssohn, ehrt die Mutter, aber er hat das Recht des Vaters, des Königs zu vertreten, und schlägt den Schooß, der ihn geboren.

Dieß ist ein für alle Zeiten gültiger Inhalt, dessen Darstellung daher, aller nationalen Unterschiedenheit zum Trotz, auch unsere menschliche und künstlerische Theilnahme gleich rege erhält.

Formeller schon ist eine zweite Hauptkollision, welche die griechischen Tragiker besonders in dem Schicksal des Oedipus darzustellen liebten, wovon uns Sophokles das vollendetste Beispiel in seinem Oedipus rex und Oedipus auf Kolonos zurückgelassen hat. Hier handelt es sich um das Recht des wachen Bewußtseyns, um die Berechtigung dessen, was der Mensch mit selbstbewußtem Wollen vollbringt, dem gegenüber, was er unbewußt und willenlos nach der Bestimmung der Götter wirklich gethan hat. Oedip hat den Vater erschlagen, die Mutter,

geheirathet, in blutschänderischem Ehebette Kinder gezeugt, und dennoch ist er ohne es zu wissen und zu wollen in diese ärgsten Frevel verwickelt worden. Das Recht unseres heutigen tieferen Bewußtseyns würde darin bestehen, diese Verbrechen, da sie weder im eigenen Wissen noch im eigenen Wollen gelegen haben, auch nicht als die Thaten des eigenen Selbst anzuerkennen; der plastische Grieche aber steht ein für das, was er als Individuum vollbracht hat, und zerscheidet sich nicht in die formelle Subjektivität des Selbstbewußtseyns und in das, was die objektive Sache ist.

Für uns von untergeordneterer Art endlich sind andere Kollisionen, welche Theils auf die allgemeine Stellung des individuellen Handelns überhaupt zum griechischen Fatum, Theils auf speciellere Verhältnisse Bezug haben.

Bei allen diesen tragischen Konflikten nun aber müssen wir vornehmlich die falsche Vorstellung von Schuld oder Unschuld bei Seite lassen. Die tragischen Heroen sind ebenso schuldig als unschuldig. Gilt die Vorstellung, der Mensch sey schuldig nur in dem Falle, daß ihm eine Wahl offen stand, und er sich mit Willkür zu dem entschloß, was er ausführt, so sind die alten plastischen Figuren unschuldig; sie handeln aus diesem Charakter, diesem Pathos, weil sie gerade dieser Charakter, dieses Pathos sind; da ist keine Unentschlossenheit und keine Wahl. Das eben ist die Stärke der großen Charaktere, daß sie nicht wählen, sondern durch und durch von Hause aus das sind, was sie wollen und vollbringen. Sie sind das, was sie sind und ewig dieß, und das ist ihre Größe. Denn die Schwäche im Handeln besteht nur in der Trennung des Subjekts als solchen und seines Inhalts, so daß Charakter, Willen und Zweck nicht absolut in Eins gewachsen erscheinen, und das Individuum sich, indem ihm kein fester Zweck als Substanz seiner eigenen Individualität, als Pathos und Macht seines ganzen Wollens in der Seele lebt, unentschlossen noch von diesem zu jenem wenden

und sich nach Willkür entscheiden kann. Dieß Herüber und Hinüber ist aus den plastischen Gestalten entfernt; das Band zwischen Subjektivität und Inhalt des Wollens bleibt für sie unauflöslich. Was sie zu ihrer That treibt, ist eben das sittlich berechtigte Pathos, welches sie nun auch in pathetischer Beredtsamkeit gegeneinander nicht in der subjektiven Rhetorik des Herzens und Sophistik der Leidenschaft geltend machen, sondern in jener ebenso gediegenen als gebildeten Objektivität, in deren Tiefe, Maaß und plastisch lebendiger Schönheit vor allem Sophokles Meister war. Zugleich aber führt ihr kollisionsvolles Pathos sie zu verletzenden schuldvollen Thaten. An diesen nun wollen sie nicht etwa unschuldig seyn. Im Gegentheil; was sie gethan, wirklich gethan zu haben, ist ihr Ruhm. Solch einem Heros könnte man nichts Schlimmeres nachsagen, als daß er unschuldig gehandelt habe. Es ist die Ehre der großen Charaktere, schuldig zu seyn. Sie wollen nicht zum Mitleiden, zur Rührung bewegen. Denn nicht das Substantielle, sondern die subjektive Vertiefung der Persönlichkeit, das *subjektive* Leiden rührt. Ihr fester starker Charakter aber ist Eins mit seinem wesentlichen Pathos, und dieser unscheidbare Einklang flößt Bewunderung ein, nicht Rührung, zu der auch Euripides erst übergegangen ist.

Das Resultat endlich der tragischen Verwickelung leitet nun keinem anderen Ausgange zu, als daß sich die beiderseitige Berechtigung der gegeneinander kämpfenden Seiten zwar bewährt, die *Einseitigkeit* ihrer Behauptung aber abgestreift wird, und die ungestörte innere Harmonie, jener Zustand des Chors zurückkehrt, welcher allen Göttern ungetrübt die gleiche Ehre giebt. Die wahre Entwickelung besteht nur in dem Aufheben der Gegensätze als *Gegensätze*, in der Versöhnung der Mächte des Handelns, die sich in ihrem Konflikte wechselsweise zu negiren streben. Nur dann ist nicht das Unglück und Leiden, sondern die Befriedigung des Geistes das Letzte, in sofern erst bei solchem

Ende die Nothwendigkeit dessen, was den Individuen geschieht, als absolute Vernünftigkeit erscheinen kann, und das Gemüth wahrhaft sittlich beruhigt ist; erschüttert durch das Loos der Helden, versöhnt in der Sache. Nur wenn man diese Einsicht festhält, läßt sich die alte Tragödie begreifen. Wir dürfen deshalb solch eine Art des Abschlusses auch nicht als einen bloß moralischen Ausgang auffassen, dem gemäß das Böse bestraft und die Tugend belohnt ist, d. h. „wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch." Auf diese subjektive Seite der in sich reflektirten Persönlichkeit und deren gut und bös kommt es hier gar nicht an, sondern, wenn die Kollision vollständig war, auf die Anschauung der affirmativen Versöhnung und das gleiche Gelten beider Mächte, die sich bekämpften. Ebensowenig ist die Nothwendigkeit des Ausgangs ein blindes Schicksal, d. h. ein bloß unvernünftiges, unverstandenes Fatum, das Viele antik nennen, sondern die Vernünftigkeit des Schicksals, obschon sie hier noch nicht als selbstbewußte Vorsehung erscheint, deren göttlicher Endzweck mit der Welt und den Individuen für sich und Andere heraustritt, liegt eben darin, daß die höchste Gewalt, die über den einzelnen Göttern und Menschen steht, es nicht dulden kann, daß die einseitig sich verselbstständigenden und dadurch die Gränze ihrer Befugniß überschreitenden Mächte, sowie die Konflikte, welche hieraus folgen, Bestand erhalten. Das Fatum weist die Individualität in ihre Schranken zurück, und zertrümmert sie, wenn sie sich überhoben hat. Ein unvernünftiger Zwang aber, eine Schuldlosigkeit des Leidens müßte statt sittlicher Beruhigung nur Indignation in der Seele des Zuschauers hervorbringen. — Nach einer anderen Seite unterscheidet sich deshalb die tragische Versöhnung auch ebensosehr wieder von der epischen. Sehen wir in dieser Rücksicht auf Achill und Odysseus, so gelangen beide an's Ziel, und es gehört sich, daß sie es erreichen; aber es ist nicht ein stetes Glück, das sie begünstigt, sondern sie haben die Empfindung der End-

lichkeit bitter zu kosten, und müssen sich mühsam durch Schwierigkeiten, Verluste und Aufopferungen hindurchkämpfen. Denn so erfordert es die Wahrheit überhaupt, daß in dem Verlauf des Lebens und der objektiven Breite der Ereignisse, auch die Nichtigkeit des Endlichen zur Erscheinung komme. So wird zwar Achilles Zorn versöhnt, er erlangt von Agamemnon das, worin er beleidigt worden war, er nimmt an Hektor seine Rache, die Todtenfeier für Patroklus wird vollbracht, und Achill als der Herrlichste anerkannt, aber sein Zorn und dessen Versöhnung hat ihn eben seinen liebsten Freund, den edlen Patroklus, gekostet; um diesen Verlust an Hektor zu rächen, sieht er sich gezwungen, selber von seinem Zorne abzulassen, und sich wieder in die Schlacht gegen die Troer zu begeben, und indem er als der Herrlichste gekannt ist, hat er zugleich die Empfindung seines frühen Todes. In der ähnlichen Weise langt Odysseus in Ithaka, diesem Ziel seiner Wünsche, endlich an, doch allein, schlafend, nach dem Verlust aller seiner Gefährten, aller Kriegsbeute vor Ilium, nach langen Jahren Harrens und Abmühens. So haben Beide ihre Schuld an die Endlichkeit abgetragen, und der Nemesis ist im Untergange Troja's und dem Schicksal der griechischen Helden ihr Recht geworden. Aber die Nemesis ist nur die alte Gerechtigkeit, die nur überhaupt das allzu Hohe herabsetzt, um das abstrakte Gleichgewicht des Glücks durch Unglück wieder herzustellen, und ohne nähere sittliche Bestimmung nur das endliche Seyn berührt und trifft. Dieß ist die epische Gerechtigkeit im Felde des Geschehens, die allgemeine Versöhnung bloßer Ausgleichung. Die höhere tragische Aussöhnung hingegen bezieht sich auf das Hervorgehen der bestimmten sittlichen Substantialitäten aus ihrem Gegensatze zu ihrer wahrhaften Harmonie. Die Art und Weise nun aber, diesen Einklang herzustellen, kann sehr verschiedener Art seyn, und ich will deshalb nur auf die Hauptmomente, um die es sich in dieser Rücksicht handelt, aufmerksam machen.

Erstlich ist besonders herauszuheben, daß wenn die Einseitigkeit des Pathos den eigentlichen Grund der Kollisionen ausmacht, dieß hier nichts Anderes heißt, als daß sie in's lebendige Handeln eingetreten und somit zum alleinigen Pathos eines bestimmten Individuums geworden ist. Soll nun die Einseitigkeit sich aufheben, so ist es also dieß Individuum, das, in sofern es nur als das *eine* Pathos gehandelt hat, abgestreift und aufgeopfert werden muß. Denn das Individuum ist nur dieß *Eine* Leben, gilt dieß nicht fest für sich als dieses *Eine*, so ist das Individuum zerbrochen.

Die vollständigste Art dieser Entwickelung ist dann möglich, wenn die streitenden Individuen, ihrem konkreten Daseyn nach, an sich selbst jedes als Totalität auftreten, so daß sie an sich selber in der Gewalt dessen stehn, wogegen sie ankämpfen, und daher das verletzen, was sie ihrer eigenen Existenz gemäß ehren sollten. So lebt z. B. Antigone in der Staatsgewalt Kreon's; sie selbst ist Königstochter und Braut des Haemon, so daß sie dem Gebot des Fürsten Gehorsam zollen sollte. Doch auch Kreon, der seinerseits Vater und Gatte ist, müßte die Heiligkeit des Bluts respektiren, und nicht das befehlen, was dieser Pietät zuwiderläuft. So ist Beiden an ihnen selbst das immanent, wogegen sie sich wechselsweise erheben, und sie werden an dem selber ergriffen und gebrochen, was zum Kreise ihres eigenen Daseyns gehört. Antigone erleidet den Tod, ehe sie sich des bräutlichen Reigens erfreut, aber auch Kreon wird an seinem Sohne und seiner Gattin gestraft, die sich den Tod geben, der eine um Antigone's, die andere um Haemon's Tod. Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt, — ich kenne so ziemlich Alles, und man soll es und kann es kennen, — erscheint mir nach dieser Seite die Antigone als das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk.

Der tragische Ausgang nun aber bedarf zum Ablassen beider Einseitigkeiten und ihrer gleichen Ehre nicht jedesmal des

Untergangs der betheiligten Individuen. So enden bekanntlich die Eumeniden des Aeschylus nicht mit dem Tode Orest's, oder dem Verderben der Eumeniden, dieser Rächerinnen des Mutterbluts und der Pietät, dem Apoll gegenüber, welcher die Würde und Verehrung des Familienhauptes und Königs aufrecht erhalten will, und den Orest angestiftet hatte, Klytämnestra zu tödten, sondern dem Orest wird die Strafe erlassen, und beiden Göttern die Ehre gegeben. Zugleich aber sehen wir an diesem entscheidenden Schlusse deutlich, was den Griechen ihre Götter galten, wenn sie sich dieselben in ihrer kämpfenden Besonderheit vor die Anschauung brachten. Vor dem wirklichen Athen erscheinen sie nur als Momente, welche die volle harmonische Sittlichkeit zusammenbindet. Die Stimmen des Areopag's sind gleich; es ist Athene, die Göttin, das lebendige Athen seiner Substanz nach vorgestellt, die den weißen Stein hinzufügt, den Orest freigiebt, aber den Eumeniden ebenso als dem Apoll Altäre und Verehrung verspricht.

Dieser objektiven Versöhnung gegenüber kann die Ausgleichung **zweitens** subjektiver Art seyn, indem die handelnde Individualität zuletzt ihre Einseitigkeit selber aufgiebt. In dem Ablassen von ihrem substantiellen Pathos aber würde sie charakterlos erscheinen, was der Gediegenheit der plastischen Figuren widerspricht. Das Individuum kann sich deshalb nur gegen eine höhere Macht und deren Rath und Befehl aufgeben, so daß es für sich in seinem Pathos beharrt, durch einen Gott aber der starre Wille gebrochen wird. Der Knoten lös't sich in diesem Falle nicht, sondern wird, wie im Philoktet z. B., durch einen Deus ex machina zerhauen.

Schöner **endlich**, als diese mehr äußerliche Weise des Ausgangs, ist die innerliche Aussöhnung, welche ihrer Subjektivität wegen bereits gegen das Moderne hinstreift. Das vollendeteste antike Beispiel hiefür haben wir in dem ewig zu bewundernden Oedip auf Kolonos vor uns. Er hat seinen Vater unwissend

erschlagen, den Thron Thebä's, das Bett der eigenen Mutter bestiegen; diese bewußtlosen Verbrechen machen ihn nicht unglücklich; aber der alte Räthsellöser zwingt das Wissen über sein eigenes dunkeles Schicksal heraus, und erhält nun das furchtbare Bewußtseyn, daß er dieß in sich geworden. Mit dieser Auflösung des Räthsels an ihm selber hat er wie Adam, als er zum Bewußtseyn des Guten und Bösen kam, sein Glück verloren. Nun macht er, der Seher, sich blind, nun verbannt er sich vom Thron und scheidet von Theben, wie Adam und Eva aus dem Paradiese getrieben werden, und irrt ein hülfloser Greis umher. Doch den Schwerbelasteten, der in Kolonos, statt seines Sohnes Verlangen, daß er zurückkehren möge, zu erhören, ihm seine Erinnye zugesellt, der allen Zwiespalt in sich auslöscht und sich in sich selber reinigt, ruft ein Gott zu sich; sein blindes Auge wird verklärt und hell, seine Gebeine werden zum Heil, zum Horte der Stadt, die ihn gastfrei aufnahm. Diese Verklärung im Tode ist seine und unsere erscheinendere Versöhnung in seiner Individualität und Persönlichkeit selber. Man hat einen christlichen Ton darin finden wollen, die Anschauung eines Sünders, den Gott zu Gnaden annimmt, und das Schicksal, das an seiner Endlichkeit sich ausließ, im Tode durch Seligkeit vergütet. Die christliche religiöse Versöhnung aber ist eine Verklärung der Seele, die, im Quell des ewigen Heils gebadet, sich über ihre Wirklichkeit und Thaten erhebt, indem sie das Herz selbst, denn dieß vermag der Geist, zum Grabe des Herzens macht, die Anklagen der irdischen Schuld mit ihrer eigenen irdischen Individualität bezahlt, und sich nun in der Gewißheit des ewigen rein geistigen Seligseyns in sich selbst gegen jene Anklagen festhält. Die Verklärung des Oedipus dagegen bleibt immer noch die antike Herstellung des Bewußtseyns aus dem Streite sittlicher Mächte und Verletzungen zur Einheit und Harmonie dieses *sittlichen* Gehaltes selber.

Was jedoch Weiteres in dieser Versöhnung liegt, ist die

Subjektivität der Befriedigung, aus welcher wir den Uebergang in das entgegengesetzte Gebiet der Komödie machen können.

ββ. Komisch nämlich, wie wir sahen, ist überhaupt die Subjektivität, die ihr Handeln durch sich selber in Widerspruch bringt und auflöst, dabei aber ebenso ruhig und ihrer selbst gewiß bleibt. Die Komödie hat daher das zu ihrer Grundlage und ihrem Ausgangspunkte, womit die Tragödie schließen kann, das in sich absolut versöhnte, heitre Gemüth, das, wenn es auch sein Wollen durch seine eigenen Mittel zerstört, und an sich selber zu Schanden wird, weil es aus sich selbst das Gegentheil seines Zwecks hervorgebracht hat, darum doch nicht seine Wohlgemuthheit verliert. Diese Sicherheit des Subjekts aber ist anderer Seits nur dadurch möglich, daß die Zwecke und damit auch die Charaktere, entweder an und für sich nichts Substantielles enthalten, oder haben sie an und für sich Wesentlichkeit, dennoch, in einer ihrer Wahrheit nach schlechthin entgegengesetzten und deshalb substanzlosen Gestalt zum Zweck gemacht und durchgeführt werden, so daß in dieser Rücksicht also immer nur das an sich selber Nichtige und Gleichgültige zu Grunde geht, und das Subjekt ungestört aufrecht stehen bleibt.

Dieß ist nun auch im Ganzen der Begriff der alten klassischen Komödie, wie sie sich für uns in den Stücken des Aristophanes erhalten hat. Man muß in dieser Rücksicht sehr wohl unterscheiden, ob die handelnden Personen für sich selbst komisch sind, oder nur für die Zuschauer. Das Erstere allein ist zur wahrhaften Komik zu rechnen, in welcher Aristophanes Meister war. Diesem Standpunkte gemäß stellt sich ein Individuum nur dann als lächerlich dar, wenn sich zeigt, es sey ihm in dem Ernste seines Zwecks und Willens selber nicht Ernst, so daß dieser Ernst immer für das Subjekt selbst seine eigene Zerstörung mit sich führt, weil es sich eben von Hause aus in kein höheres allgemein gültiges Interesse, das in eine wesentliche Entzweiung bringt, einlassen kann, und wenn es sich auch wirklich darauf

einläßt, nur eine Natur zum Vorschein kommen läßt, die durch ihre gegenwärtige Existenz unmittelbar das schon zu Nichte gemacht hat, was sie scheint in's Werk richten zu wollen, so daß man sieht, es ist eigentlich gar nicht in sie eingedrungen. Das Komische spielt deshalb mehr in unteren Ständen der Gegenwart und Wirklichkeit selbst, unter Menschen, die einmal sind, wie sie eben sind, nicht anders seyn können und wollen, und, jedes ächten Pathos unfähig, dennoch nicht den mindesten Zweifel in das setzen, was sie sind und treiben. Zugleich aber thun sie sich als höhere Naturen dadurch kund, daß sie nicht an die Endlichkeit, in welche sie sich hineinbegeben, ernstlich gebunden sind, sondern darüber erhoben und gegen Mißlingen und Verlust in sich selber fest und gesichert bleiben. Diese absolute Freiheit des Geistes, die an und für sich in allem, was der Mensch beginnt, von Anfang an getröstet ist, diese Welt der subjektiven Heiterkeit ist es, in welche uns Aristophanes einführt. Ohne ihn gelesen zu haben, läßt sich kaum wissen, wie dem Menschen so wohl seyn kann. — Die Interessen nun, in welchen diese Art der Komödie sich bewegt, brauchen nicht etwa aus den der Sittlichkeit, Religion und Kunst entgegengesetzten Gebieten hergenommen zu seyn; im Gegentheil, die alte griechische Komödie hält sich gerade innerhalb dieses objektiven und substantiellen Kreises, aber es ist die subjektive Willkür, die gemeine Thorheit und Verkehrtheit, wodurch die Individuen sich Handlungen, die höher hinauswollen, zu Nichte machen. Und hier bietet sich für Aristophanes ein reicher glücklicher Stoff Theils an den griechischen Göttern, Theils an dem athenienſischen Volke dar. Denn die Gestaltung des Göttlichen zur menschlichen Individualität hat an dieser Repräsentation und deren Besonderheit, in sofern dieselbe weiter gegen das Partikuläre und Menschliche hin ausgeführt wird, selbst den Gegensatz gegen die Hoheit ihrer Bedeutung, und läßt sich als ein leeres Aufspreizen dieser ihr unangemessenen Subjektivität darstellen. Besonders aber liebt es Aristophanes

die Thorheiten des Demos, die Tollheiten seiner Redner und Staatsmänner, die Verkehrtheit des Krieges, vor allem aber am Unbarmherzigsten die neue Richtung des Euripides in der Tragödie auf die possierlichste und zugleich tiefste Weise dem Gelächter seiner Mitbürger preiszugeben. Die Personen, in denen er diesen Inhalt seiner großartigen Komik verkörpert, macht er in unerschöpflicher Laune gleich von vorn herein zu Thoren, so daß man sogleich sieht, daß nichts Gescheutes herauskommen könne. So den Strepsiades, der zu den Philosophen gehn will, seiner Schulden ledig zu werden; so den Sokrates, der sich zum Lehrer des Strepsiades und seines Sohnes hergiebt; so den Bacchus, den er in die Unterwelt hinabsteigen läßt, um wieder einen wahrhaften Tragiker hervorzuholen; ebenso den Kleon, die Weiber, die Griechen, welche die Friedensgöttinn aus dem Brunnen ziehn wollen, u. s. f. Der Hauptton, der uns aus diesen Darstellungen entgegenklingt, ist das um so unverwüstbarere Zutrauen aller dieser Figuren zu sich selbst, je unfähiger sie sich zur Ausführung dessen zeigen, was sie unternehmen. Die Thoren sind so unbefangene Thoren, und auch die verständigeren haben gleich solch einen Anstrich des Widerspruchs mit dem, worauf sie sich einlassen, daß sie nun auch diese unbefangene Sicherheit der Subjektivität, es mag kommen und gehn, wie es will, niemals verlieren. Es ist die lachende Seligkeit der olympischen Götter, ihr unbekümmerter Gleichmuth, der in die Menschen heimgekehrt und mit allem fertig ist. Dabei zeigt sich Aristophanes nie als ein kahler schlechter Spötter, sondern er war ein Mann von geistreichster Bildung, der vortrefflichste Bürger, dem es Ernst blieb mit dem Wohle Athens, und der sich durchweg als wahrer Patriot bewies. Was sich daher in seinen Komödien in voller Auflösung darstellt, ist, wie ich schon früher sagte, nicht das Göttliche und Sittliche, sondern die durchgängige Verkehrtheit, die sich zu dem Schritt dieser substantiellen Mächte aufspreizt, die Gestalt und individuelle Erscheinung,

in welcher die eigentliche Sache schon von Hause aus nicht mehr vorhanden ist, so daß sie dem ungeheuchelten Spiele der Subjektivität offen kann bloß gegeben werden. Indem aber Aristophanes den absoluten Widerspruch des wahren Wesens der Götter, des politischen und sittlichen Daseyns, und der Subjektivität der Bürger und Individuen, welche diesen Gehalt verwirklichen sollen, vorführt, liegt selber in diesem Siege der Subjektivität, aller Einsicht zum Trotz, eines der größten Symptome vom Verderben Griechenlands, und so sind diese Gebilde eines unbefangenen Grundwohlseyns in der That die letzten großen Resultate, welche aus der Poesie des geistreichen, bildungsvollen, witzigen, griechischen Volkes hervorgehn.

β. Wenden wir uns jetzt sogleich zur dramatischen Kunst der **modernen** Welt herüber, so will ich auch hier nur im Allgemeinen noch einige Hauptunterschiede näher herausstellen, welche sowohl in Bezug auf das Trauerspiel als auch auf das Schauspiel und die Komödie von Wichtigkeit sind.

αα. Die Tragödie in ihrer antiken plastischen Hoheit bleibt noch bei der Einseitigkeit stehn, das Gelten der sittlichen Substanz und Nothwendigkeit zur allein wesentlichen Basis zu machen, dagegen die individuelle und subjektive Vertiefung der handelnden Charaktere in sich unausgebildet zu lassen, während die Komödie zur Vervollständigung ihrerseits in umgekehrter Plastik die Subjektivität in dem freien Ergehen ihrer Verkehrtheit und deren Auflösung zur Darstellung bringt.

Die **moderne Tragödie** nun nimmt in ihrem eigenen Gebiete das Princip der Subjektivität von Anfang an auf. Sie macht deshalb die subjektive Innerlichkeit des Charakters, der keine bloß individuelle klassische Verlebendigung sittlicher Mächte ist, zum eigentlichen Gegenstande und Inhalt, und läßt in dem gleichartigen Typus die Handlungen ebenso durch den äußeren Zufall der Umstände in Kollision kommen als die ähnliche Zufälligkeit auch über den Erfolg entscheidet oder zu entscheiden scheint. —

In dieser Rücksicht sind es folgende Hauptpunkte, die wir zu besprechen haben:

erstens die Natur der mannigfaltigen Zwecke, welche als Inhalt der Charaktere zur Ausführung gelangen sollen;

zweitens die tragischen Charaktere selbst, so wie die Kollisionen, denen sie unterworfen sind;

drittens die von der antiken Tragödie unterschiedene Art des Ausgangs und der tragischen Versöhnung.

Wie sehr auch im romantischen Trauerspiel die Subjektivität der Leiden und Leidenschaften, im eigentlichen Sinne dieses Worts, den Mittelpunkt abgiebt, so kann dennoch im menschlichen Handeln die Grundlage bestimmter Zwecke aus den konkreten Gebieten der Familie, des Staats, der Kirche u. s. f. nicht ausbleiben. Denn mit dem Handeln tritt der Mensch überhaupt in den Kreis der realen Besonderheit ein. In sofern aber jetzt nicht das Substantielle als solches in diesen Sphären das Interesse der Individuen ausmacht, partikularisiren sich die Zwecke einerseits zu einer Breite und Mannigfaltigkeit, sowie zu einer Specialität, in welcher das wahrhaft Wesentliche oft nur noch in verkümmerter Weise hindurchzuscheinen vermag. Außerdem erhalten diese Zwecke eine durchaus veränderte Gestalt. In dem religiösen Kreise z. B. bleiben nicht mehr die zu Götter-Individuen durch die Phantasie herausgestellten besondern sittlichen Mächte, in eigener Person, oder als Pathos menschlicher Heroen, der durchgreifende Inhalt, sondern die Geschichte Christi, der Heiligen u. s. f. wird dargestellt; im Staat ist es besonders das Königthum, die Macht der Vasallen, der Streit der Dynastieen oder einzelner Mitglieder ein und desselben Herrscherhauses untereinander, was in bunter Verschiedenheit zum Vorschein kommt; ja weiterhin handelt es sich auch um bürgerliche und privatrechtliche und sonstige Verhältnisse, und in der ähnlichen Art thun sich auch im Familienleben Seiten hervor, welche dem antiken Drama noch nicht zugänglich waren. Denn indem

sich in den genannten Kreisen das Princip der Subjektivität selber sein Recht verschafft hat, treten eben hierdurch in allen Sphären neue Momente heraus, die der moderne Mensch zum Zweck und zur Richtschnur seines Handelns zu machen sich die Befugniß giebt.

Andererseits ist es das Recht der Subjektivität als solcher, das sich als alleiniger Inhalt feststellt, und nun die Liebe, die persönliche Ehre u. s. f. so sehr als ausschließlichen Zweck ergreift, daß die übrigen Verhältnisse Theils nur als der äußerliche Boden erscheinen können, auf welchem sich diese modernen Interessen hinbewegen, Theils für sich den Forderungen des subjektiven Gemüths konfliktvoll entgegenstehn. Vertiefter noch ist es das Unrecht und Verbrechen, das der subjektive Charakter, wenn er es sich auch nicht als Unrecht und Verbrechen selber zum Zweck macht, dennoch, um sein vorgestecktes Ziel zu erreichen, nicht scheut.

Dieser Partikularisation und Subjektivität gegenüber können sich drittens die Zwecke ebensosehr wieder Theils zur Allgemeinheit und umfassenden Weite des Inhalts ausdehnen, Theils werden sie als in sich selber substantiell aufgefaßt und durchgeführt. In der erstern Rücksicht will ich nur an die absolute philosophische Tragödie, an Goethe's Faust erinnern, in welcher einerseits die Befriedigungslosigkeit in der Wissenschaft, andererseits die Lebendigkeit des Weltlebens und irdischen Genusses, überhaupt die tragisch versuchte Vermittelung des subjektiven Wissens und Strebens mit dem Absoluten, in seinem Wesen und seiner Erscheinung, eine Weite des Inhalts giebt, wie sie in ein und demselben Werke zu umfassen zuvor kein anderer dramatischer Dichter gewagt hat. In der ähnlichen Art ist auch Schiller's Karl Moor, gegen die gesammte bürgerliche Ordnung, und den ganzen Zustand der Welt und Menschheit seiner Zeit empört, und lehnt sich in diesem allgemeinen Sinne gegen dieselbe auf. Wallenstein faßt gleichfalls einen

großen allgemeinen Zweck, die Einheit und den Frieden Deutschlands, einen Zweck, den er ebensosehr durch seine Mittel, die, nur künstlich und äußerlich zusammengehalten, gerade da zerbrechen und zerfahren, wo es ihm Ernst wird, als auch durch seine Erhebung gegen die kaiserliche Autorität verfehlt, an deren Macht er mit seinem Unternehmen zerschellen muß. Dergleichen allgemeine Weltzwecke, wie sie Karl Moor und Wallenstein verfolgen, lassen sich überhaupt nicht durch ein Individuum in der Art durchführen, daß die Anderen zu gehorsamen Instrumenten werden, sondern sie setzen sich durch sich selber Theils mit dem Willen Vieler, Theils gegen und ohne ihr Bewußtseyn durch. Als Beispiel einer Auffassung der Zwecke als in sich substantieller will ich nur einige Tragödien des Calderon anführen, in welchen die Liebe, Ehre u. s. f. in Rücksicht auf ihre Rechte und Pflichten von den handelnden Individuen selbst, wie nach einem Kodex für sich fester Gesetze gehandhabt wird. Auch in Schiller's tragischen Figuren kommt, wenn auch auf einem ganz anderen Standpunkte, häufig das Aehnliche zunächst in sofern vor, als diese Individuen ihre Zwecke zugleich im Sinne allgemeiner absoluter Menschenrechte auffassen und verfechten. So meint z. B. schon der Major Ferdinand in Kabale und Liebe die Rechte der Natur gegen die Konvenienzen der Mode zu vertheidigen, und vor allem fordert Marquis Posa Gedankenfreiheit als ein unveräußerliches Gut der Menschheit.

Im Allgemeinen aber ist es in der modernen Tragödie nicht das Substantielle ihres Zwecks, um dessen willen die Individuen handeln, und was sich als das Treibende in ihrer Leidenschaft bewährt, sondern die Subjektivität ihres Herzens und Gemüths oder die Besonderheit ihres Charakters dringt auf Befriedigung. Denn selbst in den eben angeführten Beispielen ist Theils bei jenen spanischen Ehren- und Liebes-Helden der Inhalt ihrer Zwecke an und für sich so subjektiver Art, daß die Rechte und Pflichten desselben mit den eigenen Wünschen des

Herzens unmittelbar zusammenfallen können, Theils erscheint in Schiller's Jugend-Werken das Pochen auf Natur, Menschenrechte und Weltverbesserung mehr nur als Schwärmerei eines subjektiven Enthusiasmus; und wenn Schiller in seinem späteren Alter ein reiferes Pathos geltend zu machen suchte, so geschah dieß eben, weil er das Princip der antiken Tragödie auch in der modernen dramatischen Kunst wieder herzustellen im Sinne hatte. Um den näheren Unterschied bemerkbar zu machen, der in dieser Rücksicht zwischen der antiken und modernen Tragödie stattfindet, will ich nur auf Shakespeare's Hamlet hinweisen, welchem eine ähnliche Kollision zu Grunde liegt, wie sie Aeschylus in den Choephoren und Sophokles in der Elektra behandelt hat. Denn auch dem Hamlet ist der Vater und König erschlagen und die Mutter hat den Mörder geheirathet. Was aber bei den griechischen Dichtern eine sittliche Berechtigung hat, der Tod des Agamemnon, erhält dagegen bei Shakespeare die alleinige Gestalt eines verruchten Verbrechens, an welchem Hamlet's Mutter unschuldig ist, so daß sich der Sohn als Rächer nur gegen den brudermörderischen König zu wenden hat, und in ihm nichts vor sich sieht, was wahrhaft zu ehren wäre. Die eigentliche Kollision dreht sich deshalb auch nicht darum, daß der Sohn in seiner sittlichen Rache selbst die Sittlichkeit verletzen muß, sondern um den subjektiven Charakter Hamlet's, dessen edle Seele für diese Art energischer Thätigkeit nicht geschaffen ist, und voll Ekel an der Welt und am Leben, zwischen Entschluß, Proben und Anstalten zur Ausführung umhergetrieben, durch das eigene Zaudern und die äußere Verwickelung der Umstände zu Grunde geht.

Wenden wir uns *zweitens* deshalb jetzt zu der Seite hinüber, welche in der modernen Tragödie von hervorstechenderer Wichtigkeit ist, zu den *Charakteren* nämlich und deren Kollision, so ist das Nächste, was wir zum Ausgangspunkt nehmen können, kurz resumirt, Folgendes:

Die Heroen der alten klassischen Tragödie finden Umstände vor, unter denen sie, wenn sie sich fest zu dem einen sittlichen Pathos entschließen, das ihrer eigenen für sich fertigen Natur allein entspricht, nothwendig in Konflikt mit der gleichberechtigten, gegenüberstehenden sittlichen Macht gerathen müssen. Die romantischen Charaktere hingegen stehn von Anfang an mitten in einer Breite zufälligerer Verhältnisse und Bedingungen, innerhalb welcher sich so und anders handeln ließe, so daß der Konflikt, zu welchem die äußeren Voraussetzungen allerdings den Anlaß darbieten, wesentlich in dem Charakter liegt, dem die Individuen in ihrer Leidenschaft nicht um der substantiellen Berechtigung willen, sondern weil sie einmal das sind was sie sind, Folge leisten. Auch die griechischen Helden handeln zwar nach ihrer Individualität, aber diese Individualität ist, wie gesagt, auf der Höhe der alten Tragödie nothwendig selbst ein in sich sittliches Pathos, während in der modernen der eigenthümliche Charakter als solcher, bei welchem es zufällig bleibt, ob er das in sich selbst Berechtigte ergreift, oder in Unrecht und Verbrechen geführt wird, sich nach subjektiven Wünschen und Bedürfnissen, äußeren Einflüssen u. s. f. entscheidet. Hier kann deshalb wohl die Sittlichkeit des Zwecks und der Charakter zusammenfallen, diese Kongruenz aber macht, der Partikularisation der Zwecke, Leidenschaften und subjektiven Innerlichkeit wegen, nicht die wesentliche Grundlage und objektive Bedingung der tragischen Tiefe und Schönheit aus.

Was nun die weiteren Unterschiede der Charaktere selber anbetrifft, so läßt sich hierüber, bei der bunten Mannigfaltigkeit, der in diesem Gebiete Thür und Thor eröffnet ist, wenig Allgemeines sagen. Ich will deshalb nur die nachstehenden Hauptseiten berühren. — Ein nächster Gegensatz, der bald genug in's Auge springt, ist der einer abstrakten und dadurch formellen Charakteristik, Individuen gegenüber, die uns als konkrete Menschen lebendig entgegentreten. Von der ersten Art lassen sich

als Beispiel besonders die tragischen Figuren der Franzosen und Italiener citiren, die, aus der Nachbildung der Alten entsprungen, mehr oder weniger nur als bloße Personifikationen bestimmter Leidenschaften der Liebe, Ehre, des Ruhms, der Herrschsucht, Tyrannei u. s. f. gelten können, und die Motive ihrer Handlungen, sowie den Grad und die Art ihrer Empfindungen zwar mit einem großen deklamatorischen Aufwand und vieler Kunst der Rhetorik zum Besten geben, doch in dieser Weise der Explikation mehr an die Fehlgriffe des Seneca als an die dramatischen Meisterwerke der Griechen erinnern. Auch die spanische Tragödie streift an diese abstrakte Charakterschilderung an. Hier aber ist das Pathos der Liebe im Konflikt mit der Ehre, Freundschaft, königlichen Autorität u. s. f. selbst so abstrakt subjektiver Art, und in Rechten und Pflichten von so scharfer Ausprägung, daß es, wenn es in dieser gleichsam subjektiven Substantialität als das eigentliche Interesse hervorstechen soll, eine vollere Partikularisation der Charaktere kaum zuläßt. Dennoch haben die spanischen Figuren oft eine wenn auch wenig ausgefüllte Geschlossenheit und so zu sagen spröde Persönlichkeit, welche den französischen abgeht, während die Spanier zugleich, der kahlen Einfachheit im Verlaufe französischer Tragödien gegenüber, auch im Trauerspiel den Mangel an innerer Mannigfaltigkeit durch die scharfsichtig erfundene Fülle interessanter Situationen und Verwickelungen zu ersetzen verstehn. — Als Meister dagegen in Darstellung menschlich voller Individuen und Charaktere zeichnen sich besonders die Engländer aus, und unter ihnen wieder steht vor allen Anderen Shakespeare fast unerreichbar da. Denn selbst wenn irgend eine bloß formelle Leidenschaft, wie z. B. im Macbeth die Herrschsucht, im Othello die Eifersucht, das ganze Pathos seiner tragischen Helden in Anspruch nimmt, verzehrt dennoch solch eine Abstraktion nicht etwa die weiterreichende Individualität, sondern in dieser Bestimmtheit bleiben die Individuen immer noch ganze Menschen. Ja je mehr

Shakespeare in der unendlichen Breite seiner Weltbühne auch zu den Extremen des Bösen und der Albernheit fortgeht, um so mehr gerade, wie ich schon früher bemerkte, versenkt er selbst auf diesen äußersten Gränzen seine Figuren nicht etwa ohne den Reichthum poetischer Ausstattung in ihre Beschränktheit, sondern er giebt ihnen Geist und Phantasie, er macht sie durch das Bild, in welchem sie sich in theoretischer Anschauung objektiv wie ein Kunstwerk betrachten, selber zu freien Künstlern ihrer selbst, und weiß uns dadurch, bei der vollen Markigkeit und Treue seiner Charakteristik, für Verbrecher ganz ebenso, wie für die gemeinsten plattesten Rüpel und Narren zu interessiren. Von ähnlicher Art ist auch die Aeußerungsweise seiner tragischen Charaktere; individuell, real, unmittelbar lebendig, höchst mannigfaltig, und doch, wo es nöthig erscheint, von einer Erhabenheit und schlagenden Gewalt des Ausdrucks, von einer Innigkeit und Erfindungsgabe in augenblicklich sich erzeugenden Bildern und Gleichnissen, von einer Rhetorik, nicht der Schule, sondern der wirklichen Empfindung und Durchgängigkeit des Charakters, daß ihm, in Rücksicht auf diesen Verein unmittelbarer Lebendigkeit und innerer Seelengröße, nicht leicht ein anderer dramatischer Dichter unter den Neueren kann zur Seite gestellt werden. Denn Goethe hat zwar in seiner Jugend einer ähnlichen Naturtreue und Partikularität, doch ohne die innere Gewalt und Höhe der Leidenschaft, nachgestrebt, und Schiller wieder ist in eine Gewaltsamkeit verfallen, für deren hinausstürmende Expansion es an dem eigentlichen Kern fehlt.

Ein zweiter Unterschied in den modernen Charakteren besteht in ihrer Festigkeit oder ihrem inneren Schwanken und Zerwürfniß. Die Schwäche der Unentschiedenheit, das Herüber und Hinüber der Reflexion, das Ueberlegen der Gründe, nach welchen der Entschluß sich richten soll, tritt zwar auch bei den Alten schon hin und wieder in den Tragödien des Euripides hervor, doch Euripides verläßt auch bereits die ausgerundete Plastik der Cha-

raktere und Handlung, und geht zum subjektiv Rührenden über. Im modernen Trauerspiel nun kommen dergleichen schwankende Gestalten häufiger besonders in der Weise vor, daß sie in sich selber einer gedoppelten Leidenschaft angehören, welche sie von dem einen Entschluß, der einen That zur anderen herüberschickt. Ich habe von diesem Schwanken bereits an einer anderen Stelle gesprochen (Aesth. Abth. I. p. 309—313), und will hier nur noch hinzufügen, daß wenn auch die tragische Handlung auf der Kollision beruhn muß, dennoch das Hineinlegen des Zwiespalts in ein und dasselbe Individuum immer viel Mißliches mit sich führt. Denn die Zerrissenheit in entgegengesetzte Interessen hat zum Theil in einer Unklarheit und Dumpfheit des Geistes ihren Grund, zum Theil in Schwäche und Unreifheit. Von dieser Art finden sich noch in Göthe's Jugendprodukten einige Figuren: Weislingen z. B., Fernando in Stella, vor allem aber Clavigo. Es sind gedoppelte Menschen, die nicht zu fertiger und dadurch fester Individualität gelangen können. Anders schon ist es, wenn einem für sich selbst sicheren Charakter zwei entgegengesetzte Lebenssphären, Pflichten u. s. f. gleich heilig erscheinen, und er sich dennoch mit Ausschluß der anderen auf die eine Seite zu stellen genöthigt sieht. Dann nämlich ist das Schwanken nur ein Uebergang und macht nicht den Nerv des Charakters selbst aus. Wieder von anderer Art ist der tragische Fall, daß ein Gemüth gegen sein besseres Wollen zu entgegengesetzten Zwecken der Leidenschaft abirrt, wie z. B. Schiller's Jungfrau, und sich nun aus diesem innern Zwiespalt in sich selbst und nach Außen herstellen oder daran untergehn muß. Doch hat diese subjektive Tragik innerer Zwiespaltigkeit, wenn sie zum tragischen Hebel gemacht wird, überhaupt Theils etwas bloß Trauriges und Peinliches, Theils etwas Aergerliches, und der Dichter thut besser, sie zu vermeiden, als sie aufzusuchen und vorzugsweise auszubilden. Am schlimmsten aber ist es, wenn solch ein Schwanken und Umschlagen des Charakters und gan-

zen Menschen gleichsam als eine schiefe Kunstdialektik zum Principe der ganzen Darstellung gemacht wird, und die Wahrheit gerade darin bestehn soll, zu zeigen, kein Charakter sey in sich fest und seiner selbst sicher. Die einseitigen Zwecke besonderer Leidenschaften und Charaktere dürfen es zwar zu keiner unangefochtenen Realisirung bringen, und auch in der gewöhnlichen Wirklichkeit wird ihnen durch die reagirende Gewalt der Verhältnisse und entgegenstehenden Individuen die Erfahrung ihrer Endlichkeit und Unhaltbarkeit nicht erspart; dieser Ausgang aber, welcher erst den sachgemäßen Schluß bildet, muß nicht als ein dialektisches Räderwerk gleichsam mitten in das Individuum selbst hineingesetzt werden, sonst ist das Subjekt als diese Subjektivität eine nur leere unbestimmte Form, die mit keiner Bestimmtheit der Zwecke wie des Charakters lebendig zusammenwächst. Ebenso ist es noch etwas Anderes, wenn der Wechsel im inneren Zustande des ganzen Menschen eine konsequente Folge gerade dieser eigenen Besonderheit selber erscheint, so daß sich dann nur entwickelt und herauskommt, was an sich von Hause aus in dem Charakter gelegen hatte. So steigert sich z. B. in Shakespeare's Lear die ursprüngliche Thorheit des alten Mannes zur Verrücktheit in der ähnlichen Weise, als Gloster's geistige Blindheit zur wirklichen leiblichen Blindheit umgewandelt wird, in welcher ihm dann erst die Augen über den wahren Unterschied in der Liebe seiner Söhne aufgehn. — Gerade Shakespeare giebt uns, jener Darstellung schwankender und in sich zwiespaltiger Charaktere gegenüber, die schönsten Beispiele von in sich festen und konsequenten Gestalten, die sich eben durch dieses entschiedene Festhalten an sich selbst und ihre Zwecke in's Verderben bringen. Nicht sittlich berechtigt, sondern nur von der formellen Nothwendigkeit ihrer Individualität getragen, lassen sie sich zu ihrer That durch die äußeren Umstände locken, oder stürzen sich blind hinein, und halten in der Stärke ihres Willens darin aus, selbst wenn sie jetzt nun auch, was sie thun,

nur aus Noth vollführen, um sich gegen Andre zu behaupten, oder weil sie nun einmal dahin gekommen, wohin sie gekommen sind. Das Entstehen der Leidenschaft, die, an sich dem Charakter gemäß, bisher nur noch nicht hervorgebrochen ist, jetzt aber zur Entfaltung gelangt, dieser Fortgang und Verlauf einer großen Seele, ihre innere Entwickelung, das Gemälde ihres sich selbst zerstörenden Kampfes mit den Umständen, Verhältnissen und Folgen ist der Hauptinhalt in vielen von Shakespeare's interessantesten Tragödien.

Der letzte wichtige Punkt, über den wir jetzt noch zu sprechen haben, betrifft den tragischen Ausgang, dem sich die modernen Charaktere entgegentreiben, sowie die Art der tragischen Versöhnung, zu welcher es diesem Standpunkte zufolge kommen kann. In der antiken Tragödie ist es die ewige Gerechtigkeit, welche, als absolute Macht des Schicksals, den Einklang der sittlichen Substanz gegen die sich verselbstständigenden und dadurch kollidirenden besonderen Mächte rettet und aufrecht erhält, und bei der inneren Vernünftigkeit ihres Waltens uns durch den Anblick der untergehenden Individuen selber befriedigt. Tritt nun in der modernen Tragödie eine ähnliche Gerechtigkeit auf, so ist sie bei der Partikularität der Zwecke und Charaktere Theils abstrakter, Theils bei dem vertiefteren Unrecht und den Verbrechen, zu denen sich die Individuen, wollen sie sich durchsetzen, genöthigt sehn, von kälterer kriminalistischer Natur. Macbeth z. B., die älteren Töchter und Tochtermänner Lear's, der Präsident in Kabale und Liebe, Richard der Dritte u. s. f. u. s. f. verdienen durch ihre Greuel nichts Besseres, als ihnen geschieht. Diese Art des Ausgangs stellt sich gewöhnlich so dar, daß die Individuen an einer vorhandenen Macht, der zum Trotz sie ihren besonderen Zweck ausführen wollen, zerschellen. So geht z. B. Wallenstein an der Festigkeit der kaiserlichen Gewalt zu Grunde, doch auch der alte Piccolomini, der bei der Behauptung der gesetzlichen Ordnung Verrath am Freunde begangen

und die Form der Freundschaft mißbraucht hat, wird durch den Tod seines hingeopferten Sohnes bestraft. Auch Götz von Berlichingen greift einen politisch bestehenden und sich fester gründenden Zustand an, und geht daran zu Grunde, wie Weislingen und Adelheid, welche zwar auf der Seite dieser ordnungsmäßigen Gewalt stehen, doch durch Unrecht und Treubruch sich selbst ein unglückliches Ende bereiten. Bei der Subjektivität der Charaktere tritt nun hierbei sogleich die Forderung ein, daß sich auch die Individuen in sich selbst mit ihrem individuellen Schicksal versöhnt zeigen müßten. Diese Befriedigung nun kann Theils religiös seyn, indem das Gemüth gegen den Untergang seiner weltlichen Individualität sich eine höhere unzerstörbare Seligkeit gesichert weiß, Theils formellerer aber weltlicher Art, in sofern die Stärke und Gleichheit des Charakters, ohne zu brechen, bis zum Untergange aushält, und so seine subjektive Freiheit, allen Verhältnissen und Unglücksfällen gegenüber, in ungefährdeter Energie bewahrt; Theils endlich inhaltsreicher durch die Anerkennung, daß es nur ein seiner Handlung gemäßes, wenn auch bittres Loos dahin nehme.

Auf der anderen Seite aber stellt sich der tragische Ausgang auch nur als Wirkung unglücklicher Umstände und äußerer Zufälligkeiten dar, die sich ebenso hätten anders drehen, und ein glückliches Ende zur Folge haben können. In diesem Falle bleibt uns nur der Anblick, daß sich die moderne Individualität bei der Besonderheit des Charakters, der Umstände und Verwickelungen an und für sich der Hinfälligkeit des Irdischen überhaupt überantwortet, und das Schicksal der Endlichkeit tragen muß. Diese bloße Trauer ist jedoch leer, und wird besonders dann eine nur schreckliche äußerliche Nothwendigkeit, wenn wir in sich selbst edle schöne Gemüther in solchem Kampfe an dem Unglück bloß äußerer Zufälle untergehn sehn. Ein solcher Fortgang kann uns hart angreifen, doch erscheint er nur als gräßlich, und es dringt sich unmittelbar die Forderung auf, daß die äu-

ßeren Zufälle mit dem übereinstimmen müssen, was die eigentliche innere Natur jener schönen Charaktere ausmacht. Nur in dieser Rücksicht können wir uns z. B. in dem Untergange Hamlet's und Julia's versöhnt fühlen. Aeußerlich genommen erscheint der Tod Hamlet's zufällig durch den Kampf mit Laertes und die Verwechselung der Degen herbeigeleitet. Doch im Hintergrunde von Hamlet's Gemüth liegt von Anfang an der Tod. Die Sandbank der Endlichkeit genügt ihm nicht; bei solcher Trauer und Weichheit, bei diesem Gram, diesem Ekel an allen Zuständen des Lebens fühlen wir von Hause aus, er sey in dieser greuelhaften Umgebung ein verlorner Mann, den der innere Ueberdruß fast schon verzehrt hat, ehe noch der Tod von Außen an ihn herantritt. Dasselbe ist in Julie und Romeo der Fall. Dieser zarten Blüthe sagt der Boden nicht zu, auf den sie gepflanzt ward, und es bleibt uns nichts übrig, als die traurige Flüchtigkeit so schöner Liebe zu beklagen, die, wie eine weiche Rose im Thal dieser zufälligen Welt, von den rauhen Stürmen und Gewittern, und den gebrechlichen Berechnungen edler wohlwollender Klugheit gebrochen wird. Dieß Weh aber, das uns befällt, ist eine nur schmerzliche Versöhnung, eine unglückselige Seligkeit im Unglück.

ββ. Wie uns die Dichter den bloßen Untergang der Individuen vorhalten, ebensowohl können sie nun auch der gleichen Zufälligkeit der Verwickelungen eine solche Wendung geben, daß sich daraus, so wenig die sonstigen Umstände es auch zu gestatten scheinen, ein glücklicher Ausgang der Verhältnisse und Charaktere herbeiführt, für welche sie uns interessirt haben. Die Gunst solchen Schicksals hat wenigstens gleiches Recht als die Ungunst, und wenn es sich um weiter nichts handelt als um diesen Unterschied, so muß ich gestehen, daß mir für meinen Theil ein glücklicher Ausgang lieber ist. Und warum auch nicht? Das bloße Unglück, nur weil es Unglück ist, einer glücklichen Lösung vorzuziehn, dazu ist weiter kein Grund vorhanden, als

eine gewisse vornehme Empfindlichkeit, die sich an Schmerz und Leiden weidet, und sich darin interessanter findet, als in schmerzlosen Situationen, die sie für alltäglich ansieht. Sind deshalb die Interessen in sich selbst von der Art, daß es eigentlich nicht der Mühe werth ist, die Individuen darum aufzuopfern, indem sie sich, ohne sich selber aufzugeben, ihrer Zwecke entschlagen oder wechselseitig darüber vereinigen können, so braucht der Schluß nicht tragisch zu seyn. Denn die Tragik der Konflikte und Lösung muß überhaupt nur da geltend gemacht werden, wo dieß um einer höheren Anschauung ihr Recht zu geben, nothwendig ist. Wenn aber diese Nothwendigkeit fehlt, so ist das bloße Leiden und Unglück durch nichts gerechtfertigt. Hierin liegt der natürliche Grund für die Schauspiele und Dramen, diesen Mitteldingen zwischen Tragödien und Komödien. Den eigentlich poetischen Standpunkt dieser Gattung habe ich schon früher angegeben. Bei uns Deutschen nun aber ist sie Theils auf das Rührende im Kreise des bürgerlichen Lebens und des Familienkreises losgegangen, Theils hat sie sich mit dem Ritterwesen befaßt, wie es seit dem Götz war in Schwung gerathen, hauptsächlich aber war es der Triumph des Moralischen, der am häufigsten in diesem Felde gefeiert wurde. Gewöhnlich handelt es sich hier um Geld und Gut, Standesunterschiede, unglückliche Liebschaften, innere Schlechtigkeiten in kleineren Kreisen und Verhältnissen und dergleichen mehr, überhaupt um das, was wir auch sonst schon täglich vor Augen haben, nur mit dem Unterschiede, daß in solchen moralischen Stücken die Tugend und Pflicht den Sieg davon trägt und das Laster beschämt und bestraft, oder zur Reue bewegt wird, so daß die Versöhnung nun in diesem moralischen Ende liegen soll, das alles gut macht. Dadurch ist das Hauptinteresse in die Subjektivität der Gesinnung und des guten oder bösen Herzens hineingesetzt. Je mehr nun aber die abstrakte moralische Gesinnung den Angelpunkt abgiebt, je weniger kann es einerseits das Pathos

einer Sache, eines in sich wesentichen Zweckes seyn, an welches die Individualität geknüpft ist, während andererseits letztlich auch nicht der bestimmte Charakter aushalten und sich durchbringen kann. Denn wird einmal alles in die bloß moralische Gesinnung und in das Herz hineingespielt, so hat in dieser Subjektivität und Stärke der moralischen Reflexion die sonstige Bestimmtheit des Charakters oder wenigstens der besondern Zwecke keinen Halt mehr. Das Herz kann brechen und sich in seinen Gesinnungen ändern. Dergleichen rührende Schauspiele, wie z. B. Kotzebue's Menschenhaß und Reue, und auch viele der moralischen Vergehen in Iffland's Dramen gehn daher, genau genommen, eigentlich auch weder gut noch schlimm aus. Die Hauptsache nämlich läuft gewöhnlich auf's Verzeihen, und auf das Versprechen der Besserung hinaus, und da kommt denn jede Möglichkeit der inneren Umwendung und des Ablassens von sich selber vor. Dieß ist allerdings die hohe Natur und Größe des Geistes. Wenn aber der Pursche, wie die Kotzebueschen Helden meistentheils, und Iffland's auch hin und wieder, ein Lump, ein Schuft war, und sich nun zu bessern verspricht, so kann bei solch einem Gesellen, der von Hause aus nichts taugt, auch die Bekehrung nur Heuchelei, oder so oberflächlicher Art seyn, daß sie nicht tief haftet, und der Sache nur für den Augenblick äußerlich ein Ende macht, im Grunde aber noch zu schlimmen Häusern führen kann, wenn das Ding erst wieder von Neuem umzuschlagen anfängt.

γγ. Was zuletzt die moderne Komödie angeht, so wird in ihr besonders ein Unterschied von wesentlicher Wichtigkeit, den ich bereits bei der alten attischen Komödie berührt habe; der Unterschied, ob nämlich die Thorheit und Einseitigkeit der handelnden Personen nur für Andere oder ebenso für sie selber lächerlich erscheint, ob daher die komischen Figuren nur von den Zuschauern oder auch von sich selbst können ausgelacht werden. Aristophanes, der echte Komiker, hatte nur dies Letztere zum

Grundprincip seiner Darstellung gemacht. Doch schon in der neuen griechischen Komödie und darnach bei Plautus und Terenz bildet sich die entgegengesetzte Richtung aus, welche sodann im modernen Lustspiele zu so durchgreifender Gültigkeit kommt, daß eine Menge von komischen Produktionen sich dadurch mehr oder minder gegen das bloß prosaisch Lächerliche, ja selbst gegen das Herbe und Widrige hinwendet. Besonders Molière z. B. steht in seinen feineren Komödien, die keine Possen seyn sollen, auf diesem Standpunkte. Das Prosaische hat hier darin seinen Grund, daß es den Individuen mit ihrem Zwecke bitterer Ernst ist. Sie verfolgen ihn deshalb mit allem Eifer dieser Ernsthaftigkeit, und können, wenn sie am Ende darum betrogen werden, oder sich ihn selbst zerstören, nicht frei und befriedigt mitlachen, sondern sind bloß die geprellten Gegenstände eines fremden, meist mit Schaden gemischten, Gelächters. So ist z. B. Molière's Tartüffe, le faux dévot, als Entlarvung eines wirklichen Bösewichts nichts Lustiges, sondern etwas sehr Ernsthaftes, und die Täuschung des betrogenen Orgon geht bis zu einer Peinlichkeit des Unglücks fort, die nur durch den Deus ex machina gelöst werden kann, daß ihm die Gerichtsperson am Ende sagen darf:

Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude,
Nous vivons sous un prince, ennemi de la fraude,
Un prince dont les yeux se font jour dans les coeurs,
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.

Auch die häßliche Abstraktion so fester Charaktere, wie z. B. Molière's Geiziger, deren absolute ernsthafte Befangenheit in ihrer bornirten Leidenschaft sie zu keiner Befreiung des Gemüths von dieser Schranke gelangen läßt, hat nichts eigentlich Komisches. — Auf diesem Felde vornehmlich erhält dann als Ersatz die fein ausgebildete Geschicklichkeit in genauer Zeichnung der Charaktere, oder die Durchführung einer wohlersonnenen Intrigue die beste Gelegenheit für ihre kluge Meisterschaft. Die Intrigue kommt größten Theils

dadurch hervor, daß ein Individuum seine Zwecke durch die Täuschung der Anderen zu erreichen sucht, indem es an deren Interessen anzuknüpfen und dieselben zu befördern scheint, sie eigentlich aber in den Widerspruch bringt, sich durch diese falsche Förderung selbst zu vernichten. Hiegegen wird dann das gewöhnliche Gegenmittel gebraucht, sich nun auch seinerseits wieder zu verstellen, und damit den Anderen in die gleiche Verlegenheit hineinzuführen; ein Herüber und Hinüber, das sich auf's Sinnreichste in unendlich vielen Situationen hin und her wenden und durcheinanderschlingen läßt. In Erfindung solcher Intriguen und Verwickelungen sind besonders die Spanier die feinsten Meister, und haben in dieser Sphäre viel Anmuthiges und Vortreffliches geliefert. Den Inhalt hiefür geben die Interessen der Liebe, Ehre u. s. w. ab, welche im Trauerspiel zu den tiefsten Kollisionen führen, in der Komödie aber, wie z. B. der Stolz, die langempfundene Liebe nicht gestehn zu wollen und sie am Ende doch gerade deshalb selber zu verrathen, sich als von Hause aus substanzlos erweisen und komisch aufheben. Die Personen endlich, welche dergleichen Intriguen anzetteln und leiten sind gewöhnlich, wie im römischen Lustspiele die Sklaven, so im modernen die Bedienten oder Kammerzofen, die keinen Respekt vor den Zwecken ihrer Herrschaft haben, sondern sie nach ihrem eigenen Vortheil befördern oder zerstören, und nur den lächerlichen Anblick geben, daß eigentlich die Herren die Diener, die Diener aber die Herren sind, oder doch wenigstens Gelegenheit für sonst komische Situationen darbieten, die sich äußerlich oder auf ausdrückliches Anstiften machen. Wir selbst, als Zuschauer, sind im Geheimnisse und können, vor aller List und jedem Betruge, der oft sehr ernsthaft gegen die ehrbarsten und besten Väter, Oheime u. s. f. getrieben wird, gesichert, nun über jeden Widerspruch lachen, der in solchen Prellereien an sich selbst liegt oder offen zu Tage kommt.

In dieser Weise stellt das moderne Lustspiel überhaupt

Privatinteressen und die Charaktere dieses Kreises in zufälligen Schiefheiten, Lächerlichkeiten, abnormen Angewöhnungen und Thorheiten für den Zuschauer Theils in Charakterschilderung, Theils in komischen Verwickelungen der Situationen und Zustände dar. Eine so franke Lustigkeit aber, wie sie als stete Versöhnung durch die ganze aristophanische Komödie geht, belebt diese Art der Lustspiele nicht, ja sie können sogar abstoßend werden, wenn das in sich selbst Schlechte, die List der Bedienten, die Betrügerei der Söhne und Mündel gegen würdige Herrn, Väter und Vormünder den Sieg davon trägt, ohne daß diese Alten selbst sich von schlechten Vorurtheilen oder Wunderlichkeiten bestimmen lassen, um derentwillen sie in dieser ohnmächtigen Thorheit lächerlich gemacht und den Zwecken Anderer preisgegeben werden dürften.

Umgekehrt jedoch hat auch die moderne Welt, dieser im Ganzen prosaischen Behandlungsweise der Komödie gegenüber, einen Standpunkt des Lustspiels ausgebildet, der echt komischer und poetischer Art ist. Hier nämlich macht die Wohligkeit des Gemüths, die sichre Ausgelassenheit bei allem Mißlingen und Verfehlen, der Uebermuth und die Keckheit der in sich selber grundseligen Thorheit, Narrheit und Subjektivität überhaupt wieder den Grundton aus, und stellt dadurch in vertiefterer Fülle und Innerlichkeit des Humors, sey es nun in engeren oder weiteren Kreisen, in unbedeutenderem oder wichtigerem Gehalt, das wieder her, was Aristophanes in seinem Felde bei den Alten am Vollendetsten geleistet hatte. Als glänzendes Beispiel dieser Sphäre will ich zum Schluß auch hier noch einmal Shakespeare mehr nur nennen als näher charakterisiren.

Mit den Ausbildungsarten der Komödie sind wir jetzt an das wirkliche Ende unserer wissenschaftlichen Erörterung angelangt. Wir begannen mit der symbolischen Kunst, in welcher die Subjektivität sich als Inhalt und Form zu finden und objektiv zu werden ringt; wir schritten zur klassischen Plastik

fort, die das für sich klar gewordene Substantielle in lebendiger Individualität vor sich hinstellt, und endeten in der romantischen Kunst des Gemüths und der Innigkeit mit der frei in sich selbst sich geistig bewegenden absoluten Subjektivität, die, in sich befriedigt, sich nicht mehr mit dem Objektiven und Besonderen einigt, und sich das Negative dieser Auflösung in dem Humor der Komik zum Bewußtseyn bringt. Doch auf diesem Gipfel führt die Komödie zugleich zur Auflösung der Kunst überhaupt. Der Zweck aller Kunst ist die durch den Geist hervorgebrachte Identität, in welcher das Ewige, Göttliche, Anundfürsichwahre in realer Erscheinung und Gestalt für unsere äußere Anschauung, für Gemüth und Vorstellung geoffenbart wird. Stellt nun aber die Komödie diese Einheit nur in ihrer Selbstzerstörung dar, indem das Absolute, das sich zur Realität hervorbringen will, diese Verwirklichung selber durch die im Elemente der Wirklichkeit jetzt für sich frei gewordenen und nur auf das Zufällige und Subjektive gerichteten Interessen zernichtet sieht, so tritt die Gegenwart und Wirksamkeit des Absoluten nicht mehr in positiver Einigung mit den Charakteren und Zwecken des realen Daseyns hervor, sondern macht sich nur in der negativen Form geltend, daß alles ihm nicht Entsprechende sich aufhebt, und nur die Subjektivität als solche sich zugleich in dieser Auflösung als ihrer selbst gewiß und in sich gesichert zeigt. —

In dieser Weise haben wir jetzt bis zum Ende hin jede wesentliche Bestimmung des Schönen und Gestaltung der Kunst philosophisch zu einem Kranze geordnet, den zu winden zu dem würdigsten Geschäfte gehört, das die Wissenschaft zu vollenden im Stande ist. Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden, mit einer Entfaltung der Wahrheit zu thun, die sich nicht als Naturgeschichte erschöpft, sondern in der Welt-

geschichte offenbart, von der sie selbst die schönste Seite und den besten Lohn für die harte Arbeit im Wirklichen und die sauren Mühen der Erkenntniß ausmacht. Daher konnte unsere Betrachtung in keiner bloßen Kritik über Kunstwerke oder Anleitung dergleichen zu produciren bestehn, sondern hatte kein anderes Ziel, als den Grundbegriff des Schönen und der Kunst durch alle Stadien hindurch, die er in seiner Realisation durchläuft, zu verfolgen, und durch das Denken faßbar zu machen und zu bewähren. Möge meine Darstellung Ihnen in Rücksicht auf diesen Hauptpunkt Genüge geleistet haben, und wenn sich das Band, das unter uns überhaupt und zu diesem gemeinsamen Zwecke geknüpft war, jetzt aufgelöst hat, so möge dafür, dieß ist mein letzter Wunsch, ein höheres unzerstörliches Band der Idee des Schönen und Wahren geknüpft seyn, und uns von nun an für immer fest vereinigt halten.

Gedruckt bei Gebr. Unger.

Anzeige der Verlagshandlung.

Bei dem von Jahr zu Jahr steigenden Absatz von Hegel's Werken ist es nicht möglich gewesen die **neue zweite Ausgabe** damit Schritt halten zu lassen. Die Verlagshandlung sieht sich daher durch Anfragen von allen Seiten verpflichtet, bekannt zu machen, was von der neuen zweiten Auflage bereits erschienen, und was in Kurzem davon erscheinen wird:

Erschienen sind und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Phänomenologie des Geistes (Band II der Werke) $3\frac{1}{3}$ Thlr.

Logik I—III (Band III—V der Werke) $5\frac{1}{2}$ Thlr.

Encyklopädie I (Band VI der Werke) $1\frac{5}{6}$ Thlr.

Philosophie des Rechts (Band VIII der Werke) $1\frac{5}{6}$ Thlr.

Philosophie der Geschichte (Band IX der Werke) $2\frac{1}{4}$ Thlr.

Aesthetik I—III (Band X 1—3 der Werke) $6\frac{1}{3}$ Thlr.

Religionsphilosophie I u. II (Band XI u. XII der Werke) $4\frac{1}{6}$ Thlr.

Geschichte der Philosophie I u. II (Band XIII u. XIV der Werke) $3\frac{2}{3}$ Thlr.

Bis zur Oster-Messe wird in zweiter Auflage erscheinen:

Geschichte der Philosophie Theil III (Band XV der Werke).

Der zur Vollendung der Werke nun noch zu erwartende **Band** VII, 2te **Abtheilung, Theil** III **der Encyklopädie, die Philosophie des Geistes** enthaltend, wird gleichfalls binnen Kurzem erscheinen.

Vollständige Exemplare der Hegelschen Werke werden zum Subskriptionspreis, der Bogen à $1\frac{1}{2}$ gGr. berechnet, ebenso die neuen Ausgaben der Vorlesungen zu den oben angezeigten Subskriptionspreisen.

Berlin, im Februar 1843.

Duncker u. Humblot.

Unter der Presse befindet sich:

Entwickelungsgeschichte
der
neuesten deutschen Philosophie

mit besonderer Rücksicht auf den gegenwärtigen Kampf Schelling's mit der Hegel'schen Schule.

Dargestellt
in Vorlesungen an der Friedr. Wilh. Universität zu Berlin
im Sommerhalbjahr 1842
von

C. L. Michelet.

gr. 8. (Etwa 25 Bogen.)

In demselben Verlage sind erschienen:

Leopold Ranke:

Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. gr. 8. Theil 1. 2. 2te Aufl. $5\frac{2}{3}$ Thlr.
(Band 4 u. 5 sowie die 2te Aufl. des 3ten Bandes befinden sich unter der Presse.)

Fürsten und Völker von Süd-Europa im 16. und 17. Jahrhundert. Vornehmlich aus ungedruckten Gesandtschaftsberichten. 4 Bände. 2te Aufl. gr. 8. $11\frac{1}{2}$ Thlr.

Band 2—4 auch unter dem besondern Titel:

Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im 16. und 17. Jahrhundert. 3 Bände. 2te Aufl. gr. 8. $8\frac{2}{3}$ Thlr.

Ueber die Verschwörung gegen Venedig, im Jahre 1618. Mit Urkunden aus dem Venezianischen Archive. gr. 8. $1\frac{1}{6}$ Thlr.

Zur Geschichte der italienischen Poesie. Gelesen in der Königl. Akad. der Wissenschaften. gr. 4. 1 Thlr.